NICOLAE ROȘU

CRITICĂ ȘI SINTEZĂ

COLECȚIA „UNIVERSUL LITERAR".

CRITICĂ ȘI SINTEZĂ

DE ACELAȘ AUTOR:

Dialectica naționalismului — (Editura „Cultura Națională") 1935 — Epuizat.

Orientări în veac — (Editura „Cugetarea") 1937 — Epuizat.

S'au tras din această carte pe hârtie velină mată, zece exemplare numerotate de la A la J.

NICOLAE ROȘU

CRITICĂ ȘI SINTEZĂ

COLECȚIA „UNIVERSUL LITERAR"
1939

I

ATITUDINI

Critici și scriitori

Arta nu este un privilegiu al făuritorilor de literatură. Ea se întâlnește oriunde vibrează un elan creator, oriunde se află o sete de cunoaștere, o asimilare a frumosului în forme armonioase și lucide. Un artist transfigurează realitatea, o re-creează, iar sinteza operii de artă este un fragment de viață trăită pe marginea unor experiențe sufletești. Acel scriitor care-și trăește opera de artă cu entuziasm, și iubește creațiile spiritului, deslegat de contingența banală a propriei lui vremelnicii, se face vrednic de noblețea unui sacerdoțiu.

Un opuscul de critică literară, o pagină de cercetare critică, prin suflul lăuntric al vieții, prin însușirile stilului, viziune și convingere întemeiată, își însușește calitățile unei opere de artă. Contactul criticii literare cu literatura nu se rezumă la un raport de subordonare, deoarece comentariile marginale, cu analize și transcrieri de texte, nu înseamnă nimic pentru calitățile artistice ale unei opere critice. Un spirit metodist, sec și pedant, alcătuind rubricări de arhivar, cu fișe savuroase de erudiție muncită, dar fără afinități și înțelegeri afective, este tot atât de pu-

țin critic de artă ca și scriitorul tendențios, înțepenit într'o formulă dogmatică, pentru folosința unui gând obscur copleșit de condiția meschină a vieții.

Susținem funcțiunea creatoare a criticei, dreptul netăgăduit de a fi o operă de artă, mărturisirea unui temperament, expresia unui stil personal. După cum istoria unei opere literare este istoria însăși a omului, — o antropogeneză, — tot asemeni plăsmuirea critică presupune valorificarea tuturor elementelor constitutive ale vieții. Din această pricină, viața neputând fi desmembrată fără a i se rupe echilibrul interior, care condiționează fenomenul esențial al trăirii, critica nu se poate opri numai la prolegomene de estetică pură, ci trebue să folosească în egală măsură documentul, istoriografia și semnificația biografică pentru a închega o sinteză complectă.

Opera de artă este ea însăși o sinteză de viață, o cuprindere a tuturor izvoarelor de cunoaștere ; ea reprezintă o trăire anticipată a fenomenului de creație, prin viziunea întregului cadru arhitectural, o construcție simetrică și trainică, echilibrată prin liniile de forță ale personalității artistului. Stilul unei opere literare este o expresie personală, cu fine nuanțări de amănunt tehnic, dar nu mai puțin cu mărturisirea tainică a unui dar excepțional de a închipui viața și lumea într'o alcătuire ordonată de promptitudinea și intensitatea emoției. Un scriitor când își elaborează opera nu trebue să se gândească decât la sine, să se aibă necontenit în vedere, oriunde, fără înșelătoarea iluzie a maeștrilor, fără să ție seama de metodele „consacrate" care nu-i folosesc la nimic. La câți scriitori elaborarea nu este greoae și obscură tocmai din această pricină. Ei sunt îmbibați de lecturi, de noțiuni și idei care dau stilului un caracter de artificialitate stridentă, de copie, parodie sau caricatură. Acești scriitori, făcuți după prejudecăți stilistice, conformiști și nenaturali, și-au surpat starea emoțională înlocuind-o cu tehnica geometrică a unei false perfecțiuni. Atenția le este șovăelnică, incapabilă de concentrare, aleargă de ici colo, prinde senzații din văzduh, nu se poate fixa statornic asupra unui obiect. Memoria le este falsificată de reținere neasimilate, amăgită de fapte străine de propria cunoaștere și trăire.

Un scriitor este înzestrat dela natură cu o putere excepțională de actualizare a memoriei hereditare. Și tocmai acest fapt trebuește pus în evidență. El vine pe lume cu o predispoziție specială de a face să trăiască acest univers de senzații și imagini. Existența lui este un punct de convergență a unui lanț nesfârșit de strămoși, viața lor circulă în viața lui, vorbele lor împrospătează conturul exterior al gândirii, și aceasta este cauza pentru care un scriitor este legat de mediul natal, de înconjurimea spațiului geografic, de limba maternă. Un Ion Creangă, un M. Sadoveanu, un Panait Istrati, au dat relief acestui spațiu biologic și pământesc, s'au așezat dela primele lor rânduri pe axa planetară a spațiului geografic. Ei au povestit o viață care a trăit și trăește în noi toți, și opera lor, de fecundă cuprindere epică, reînvie această viață, o face să circule de parcă s'ar petrece aidoma. Dar stilul acestor opere personale, cristalizarea universului de senzații, prin vivacitatea memoriei hereditare, este prea specific, și ușor de deosebit.

O operă de stil, artistic și filigramat, cum a scris Al. Odobescu („Pseudo-kineghetikos") desăvârșește o tehnică academică și didactică, de prestanță profesorală, cu minuțiozități căutate, un scris înpovărat de noțiuni și imagini străine unei elaborări spontane. Acest stil retoric, glacial și savant, această proză cu o tehnică perfectă este lipsită de frăgezime, de

sinceritate, de elan și spontaneitate. Tehnica stilului nu este o izbândă după o luptă sistematică și metodică, ci vine dela sine, naturală, printr'o armonie interioară a imaginelor și expresiilor, prin sensul imperceptibil al nuanțărilor. Stilul interior este firesc, cald, limpede, nu are nevoe de prelucrări savante, de corectări și reveniri care să dea relief imaginelor, cu eliminări și purificări, până când întreaga operă, vrând să fie o icoană a perfecțiunii, izbutește doar să rămâe o palidă ilustrare verbală a unui gând pe jumătate realizat. Am dat ca exemplu, mai sus, pe acei povestitori cu o structură sensorială puternică, și s'a putut vedea cât de îndepărtați sunt de preceptul lui Boileau:

„Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage: polissez-le sans cesse et le repolissez".

Arta literară este o sinteză miraculoasă a vieții gregare și inconștiente mai întâi, a zăcămintelor verbale din memoria hereditară. Limba este vehiculul expresiv al gândirii; în nuanțările, pitorescul, culoarea și chiar în inventivitatea ei vibrează puterea transcrierii. In al doilea rând, arta literară este sinteza unui temperament, a unui complex de corelațiuni sufletești și organice concentrate în focarul unei viziuni originale. Un scriitor gândește cu toate organele corpului său, fluxul nervos care îl învălue presupune o mișcare vibratorie a tuturor celulelor.

*

Destinul unui scriitor nu se poate înțelege după masca sulemenită de critica literară. Când Th. Gautier spunea despre critici că sunt eunucii literaturii avea în bună parte dreptate.

Nu judecăm lucrurile cu referințe speciale la timpul său, nici nu împărtășim în întregime această a-

versiune. Dar astăzi cu deosebire, legătura dintre critic și scriitor ni se pare prea puțin strânsă, și mult prea departe de sensul ei natural. Un critic literar nu hotărăște destinul unui scriitor, nici nu are putința să-i precizeze în amănunt condițiile de viabilitate ale operii.

Vina nu este a criticei ci a criticului. Nu ne vom duce cu gândul prea departe pentru a găsi temeiul să afirmăm că funcția criticului nu se poate mărgini la o muncă de asimilare, de explicare și totodată de formulare a judecăților de valoare, rolul ei fiind subsequent operii literare. Acest fel de critică, urmărind a îndeplini un fel de secretariat al publicului cetitor, și-a avut odinioară epoca de glorie educativă când spiritul didactic și metodist era util pentru îndeplinirea unei funcțiuni culturale. Il mai vedem și astăzi trăind în hibride întruchipări, cu o îngâmfare stupidă, cu o pedanterie ridicolă: critici care se pierd în amănunte, care zburdă de fericire când au descoperit o greșeală sau o imagină nepotrivită, o pagină de inegală valoare stilistică. Ei, în loc să privească opera în întregime ca pe o alcătuire organică, o studiază științific, după criterii de judecată estetică, istorică sau socială, îi înăbușă suflul de viață, cu falsa credință că prin aceasta au desăvârșit, pentru uzul public, o muncă de limpezire și de înțelegere. Critica văzută astfel, ajunge o meserie ca oricare alta, corespunzătoare unei îndemânări tehnice.

Putem observa destul de des ușurința unor anume critici de a se introduce șiret și perfid în opera unui scriitor, — precizându-i apropierile, influențele, izvorul de inspirație, cu un cuvânt, tot ce constitue partea secundară și de nebăgat în seamă atunci când ne aflăm în fața unei opere de mari dimensiuni spirituale și de adâncă emotivitate estetică. Pentru a exemplifica, vom da ca dovadă concludentă de

neînțelegere, însăși atitudinea criticii noastre față de opera poetică a lui Mihai Eminescu. Dela Aron Densușianu până la cei mai hazlii critici din vremea noastră, lui Mihai Eminescu i s'au imputat licențele poetice, formele exterioare necorecte, o influență germană în rimă și deci o lipsă de originalitate, iar detractorii bătrâni sau tineri, de eri sau de azi, au mers până acolo încât l-au acuzat pe poet că a nesocotit rima și a sfărâmat ritmul. Alții au bătut câmpii în improvizate erudiții, vorbind despre romantismul decadent, despre influența hotărâtoare a lui Schopenhauer, despre primejdia scepticismului și alte năzbâtii iscodite de impertinența critică pusă la grea încercare. Mihai Eminescu, ca oricare poet, poate fi discutat critic. Dar dimensiunile lui spirituale fiind prea mari, presupun dela cercetătorul critic o afinitate electivă, o înțelegere adâncită în însăși sensibilitatea și orizontul lui de inspirație. Cu bagatelizări estetico-filologice, cu teorii bizare și încâlcite, acești critici tânjesc după o glorie deșartă pe urmele poetului.

Tuturor însă Mihai Eminescu le putea răspunde:

„Iar deasupra tuturora va vorbi vreun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine, lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră: iată tot ce te așteaptă".

Un scriitor mare nu rezumă în opera lui literară momentul psihologic dominant al unei epoci. Nu este reflexul unei raze venite din afară. Nu concentrează și nu este robit de aceste stări exterioare. Nu este o sinteză a unor tendințe colective, care-și găsesc în el exponentul de durată și intensitate.

Un scriitor mare este izvorul unui nou fel de a fi, existența lui depășește o stare de fapt și întruchipează o altă posibilitate. Din această pricină, opera unui scriitor, fie lirică, epică sau critică, și cu deosebire existența lui în timp, pune o problemă de cunoaștere a vieții. Pe alte planuri, în alți termeni, și o rezolvă sau nu, dar această problemă există, printr'o frământare lăuntrică, prin trăirea adâncă și necurmată a stării sale specifice.

★

Despre drepturile criticei, și despre nevoia de a vedea în critic un adevărat scriitor, s'a vorbit în repetate rânduri. Criticul a existat întotdeauna, în literatură, alături de literatură, niciodată subordonat exclusiv, și tot atât de puțin înaintea ei. Nu faptul că un critic folosește materialul unei opere literare îl pune dintru început într'o stare de inferioritate. Aceasta se înțelege dela sine numai pentru acei critici care-și mărginesc activitatea la comentarii marginale, la analize pedante, sau mai frecvent la prezentarea rezumativă a unei opere cu vagi aprecieri de amănunt tehnic.

Cronicarii literari, firește, fac parte din această categorie. Unui cronicar conștiincios i se cere să citească la zi lucrările literare apărute, să rămâe mereu în actualitate, mai mult decât atât, în cotidian, să aibă în vedere gustul publicului și circulația cărților. El nu citește cu pasiune creatoare spre a-și limpezi ideile, pentru a-și îmbogăți cunoștințele. Cronicarul citește din obișnuință profesională, și din obligație. Citește în funcție de ce se scrie, nu în legătură cu ceiace ar trebui el să scrie. Obligația cetitului duce la rutină, și scrierea unei cronici la tehnică. O carte se poate ceti în două sau trei ceasuri, dar se poate adânci în misterioasele ei ascunzișuri, în sugestiile pe care le provoacă, în atmosfera de întrepătrundere cu spiritul autorului, mai multe luni sau ani chiar.

Am văzut cronicari, la noi sau aiurea, scriind săptămânal despre două sau trei cărți, cu aceleași aprecieri, cu același vocabular sărac în expresii; o lămurire superficială și o catalogare stereotipă după genuri și reguli. Cronicarul nu se are în vedere pe sine, nu urmărește o operă de creație, este resemnat și subaltern în funcțiunea lui. Cum s'a zis foarte bine, îndeplinește rosturile unui secretariat al publicului. Are însă mulțumirea de a vedea cum scrisul lui circulă, se citește, este chiar indispensabil, și această osteneală apreciată. In occident mai mult, la noi mai puțin, marile edituri au nevoe de acești cronicari. Ei sunt plătiți într'un chip oarecare pentru funcțiunea ce îndeplinesc. Pentru a exercita acest oficiu au neapărată nevoe de o gazetă, de o publicație săptămânală, de un foileton „critic" sau de o rubrică anume rezervată pentru aceasta. N'ar fi de prisos să adăogăm că ideile cronicarului sunt în funcție și de interesele editoriale. Am putea cita numeroase exemple, unele savuroase, altele pline de înțelesuri. In definitiv, orice muncă trebue plătită, și dacă deținătorul unei cronici nu râvnește la mai mult, pentru o anumită categorie de cititori, este chiar util acolo unde se află.

Criticul dimpotrivă, își alege singur subiectele, chiar cu riscul uneori de a nu fi în strictă actualitate. El este nevoit să citească și să studieze cu o pasiune deslegată de îndatorirea profesională. El citește pentru sine, opere care uneori nu-i vor folosi la nimic, după cum altele vor rămâne prilejul unor studii de adâncime și durată. Un critic format selecționează materialul, înlătură valorile mediocre, nu ține seama de tipărituri ci de substanța lor; se regăsește în afinitățile elective, în coincidențele revelatoare, și își descătușează emoția atunci când se realizează într'o operă de artă.

Iată-l ajuns în zona luminoasă a frumosului, acolo unde, un singur atom a fost deajuns ca să provoace miracolul cleștarului. Pe un fir de viață, pe învolburarea gândului însuflețit de o credință, se ridică o construcție arhitectonică, artistică. Opera critică se află astfel la înălțimea operii studiate, a prilejului uneori, nu numai prin stil, prin frază sau limbă, dar chiar prin sensibilitate, prin asimilarea procesului de creație într'o sinteză de viață.

Când citești aceste pagini de critică vei găsi pe critic, lucid și complect, cu drama lui personală, cu poziția lui în fața vieții, cu ideile, temperamentul și viziunea lui. Sunt critici care cu entuziasm și spontaneitate au scris pagini și volume despre opera unui scriitor, l-au recreat într'o perspectivă limpezită de neînțelegerile vulgului sau ale epocii, l-au restaurat ca pe un erou de roman, și opera lor, departe de a fi un comentariu sau o prezentare rece și obiectivă, este o sinteză luminată în profundele ei sensuri de permanență.

Aceasta este una din posibilitățile criticului literar: să fie un artist al cuvântului, să-și trăiască drama interioară, să-și mărturisească fără ocoluri credința literară. Dintr'o trăsătură de condei, dintr'o singură respirație, sunt critici care au lăsat portrete sau pamflete de puternică analiză sufletească. Din fiecare cuvânt se desprind trăsăturile chipului studiat, fiecare frază adaogă o caracterizare, ansamblul este întradevăr prezentarea unui tablou viu. Chipul unui scriitor sau poet trăește difuz și uneori șters în opera lui, pentru a-l pune în relief se cere o pătrundere psichologică și un simț de observație precisă, care, să nu întâmpine riscurile unei zugrăviri subiective.

Pe aceiași temă pamfletul și-a câștigat drepturi întemeiate în domeniul criticii literare. Ilarie Chendi

(după Kurt Walter Goldschmidt) spunea că „negațiunea este forța cea mare a criticei".

Să restabilim valoarea și utilitatea expresiei: negarea înseamnă demascare hotărâtă și violentă, denunțarea impostorului, stigmatizarea falsificatorului, punerea la index a negustorului de nimicuri literare. Ilarie Chendi a folosit pamfletul ca armă critică, i-a restituit valoarea de gen literar. Să nu pierdem din vedere că la romani, critica literară a început prin satirele lui Lucilius și Horațiu, prin poeme didactice sau comedii. Literatura este încă și astăzi roasă de cari, atomizată și pulverizată de termite, în manuscrisele vreunui scriitor de seamă se cuibăresc necroforii și în colaborare cu neștiința și improvizatul dau la iveală opere de mistificare. Acesteia nu trebuesc menajați. Mai mult rău aduce literaturii, criticul indulgent, care, vrând să-și dovedească elasticitatea sensibilității și variația aprehenziunei, prezintă nulitățile cu un spirit îngăduitor, găsindu-le chiar merite, dar nu vede sau nu vrea să vadă abundența ignoranță a impostorilor. Mai vinovat este acel critic salonard și „manierat", decât pamfletarul care, nu pregetă să anuleze cu o înțepătură de condei pe înfumuratul gălăgios și steril, protejat de anonime solidarități de gașcă.

In greșeala aceasta a căzut chiar Titu Maiorescu, și junimiștii s'au întrebat dacă este criticul obligat să vorbească numai despre scriitorii de care-l leagă relațiuni personale, sau dimpotrivă, trebue să ție seama de producția literară înafară de cadrele prieteniei. Când a apărut „Direcția nouă", chiar cei mai subiectivi junimiști puteau vedea înțelesul apropierei dintre Alecsandri, Eminescu și Bodnărescu. Dar apropierea a fost dăunătoare tocmai lui Bodnărescu, peste care timpul a întins valul uitării, pe câtă vreme pe Eminescu l-a amplificat peste marginile

firii. Tot asemeni, prezența Matildei Cugler, a lui Șerbănescu și Petrino în „Direcția Nouă" nu-și găsește altă explicație decât aceia că erau junimiști și publicaseră la Convorbiri.

Vorbind despre proză, Titu Maiorescu va lăuda pe junimiști, dar pe Hasdeu ca poet îl va pune alături de Tăut, iar ca prozator îl va recunoaște ca și pe Boliac. Cumpănit la vorbă, Titu Maiorescu își drămăluia caracterizările, când bune, când rele, în conținutul aceleiași fraze, cașicum ar fi vrut să spună că nu vrea să rămână nimănui dator niciodată. Indreptățea bunăoară atacurile lui G. Panu împotriva „părților fantastice din Istoria de altminteri interesantă a lui Hasdeu". Totuși îi recunoștea „spiritul viu ce-l are în scrierile satirice"; nu pierdea însă din vedere, atunci când era nevoit să țină seama de contribuția lui filologică, să-l arate prea personal și prea exagerat în unele interpretări. Vrând să fie ironic, Titu Maiorescu, spune că „Istoria critică a Românilor" este „cu multe lucruri frumoase pe copertă și cu multe ipoteze nedovedite în text", dar se înduioșează de dispariția Arhivei istorice și de întreruperea lucrărilor lui Hasdeu. Vrând să spună mult, ceiace credea de fapt, spunea prea puțin. Este vrednic de reținut cum Titu Maiorescu își distilează cu picătura, prudent și reținut, veninul critic, care vrea să fie balsam tămăduitor dăruit cu generozitate.

Tendința spre dogmatism, spre idei fixe și sisteme complicate, cu rubricări savante și distribuire de premii este o scădere a artei. Criticul nu trebue să se înțepenească în principii aride, în afirmări de necesitate strategică, în șiretenii de pândar atent asupra victimei. Contrazicerile unui critic, în timp, când nu le poate evita, sunt tocmai dovada spiritului său înțelegător.

Intransigența gândirii, rigiditatea stilului, prezența stărilor afective în timpul elaborării, îl predispun la anticipări sau la anulări uneori neîntemeiate. Este mai corectă contrazicerea decât perseverarea în susținerea unei teme dogmatice ; este mai omenească revizuirea decât critica dusă până la ultima limită a dogmatismului. Nu se va putea trece niciodată peste adevărul că un poet sau un prozator, oricât de mare ar fi, are anumite scăderi, erori sau ignoranțe, obscurități sau prostii, pe care dacă le cauți le poți găsi la toți oamenii. Presupun cunoscute acele antologii savuroase de prostii celebre, ale oamenilor celebri. Dar ele nu dovedesc nimic altceva decât că viața este făcută pentru a ne înșela iar greșelile sunt inerente alcătuirii noastre sufletești.

1939

• • •

Tradiția în literatură

Din 1916 până astăzi fenomenul de creștere în biologia generațiilor ține seama de două serii succesive și de alte două paralele. Acei care în 1916 erau copii sau adolescenți, și i-a cuprins cataclismul la această vârstă, astăzi au ajuns la maturitate sau chiar au depășit-o. Acei care se nășteau odată cu prima salvă de mitraliere, își fac astăzi mucenicia culturală. (Spunem „culturală" și nu „literară", pentrucă vom vedea îndată că primul termen are sens de creație în stil propriu, iar literatura poate rămâne periferică acestui proces). Generația războiului, a epigonilor sămănătoriști, a „Gândirii", căci aceasta acopere mai cu seamă acest spațiu, mergea paralel și întotdeauna în conflict cu mascații curentelor amarhice, grupați cu deosebire în jurul celor două reviste : „Contemporanul" și „Sburătorul". Aceștia sunt moderniștii. Drama sufletească a acestor clowni și elefanți sburători s'a rezolvat printr'un final de tragedie de bâlci. Dar pe ruinele acestei mascarade au încolțit câteva ciuperci. Le avem conservate în erbarul istoriei literare a d-lui E. Lovinescu.

Singurul fenomen statornic, de lungă durată și

consacrare, a fost cel tradiționalist și clasic. Pornit dela „Gândirea", el a cristalizat valorile reprezentative ale culturii românești. Aici găsim axa viabilă a tradiționalismului, filonul inspirației autohtone, stilul clasic, promontoriul spiritului etnic. O explozie răscolitoare de simțuri nu înlătură puterea ordonatoare a rațiunii: adâncirea în folklor și în trecut nu anulează originalitatea unei personalități.

Din potrivă, deslănțuirea necontrolată și haotică a forțelor subconștientului, anarhizarea vocabularului, aruncarea agresivă a expresiei vulgare, disocierea imaginei de expresie, neglijarea tendențioasă a cadrului social, sfidarea moralei, deschid un conflict ireductibil între modernism și tradiționalism. Două poziții adverse care se exclud. Două perspective deosebite asupra vieții. Una construește pe temeliile biologice ale istoriei, cealaltă dărâmă, și ridică orgoliul în infinitul imponderabil.

Să urmărim esențele și semnificația acestor contraste. Tradiția înseamnă continuitate, înșiruire constantă și progresivă pe firul hereditații. Tradiția se clădește din biologie și istorie, din plasma organică a unei rase, și sufletul care se desprinde din acest proces de depănare a timpului este adânc și atotcuprinzător ca marea, bogat ca aurul vărsat din cascadele paradisului, fosforescent și dinamic, necontenit creator, niciodată sterp și anemic. Nu vrem să încărcăm tradiționalismul cu toate virtuțile, aruncând în sarcina modernismului pacostea funebră a tuturor viciilor. Dar tradiția adună și frământă întreaga cultură a unui popor. Este chiar rezervoriul și esența acestei culturi. Tradiția este așa dar cultura însăși. Virtuțile acestei culturi, care oglindesc sufletul unei rase, se răsfrâng în dinamica tradiționalistă. Structura unei tradiții nu se rezolvă însă prin înfeodare și imitație, după cum cultura nu înseamnă o acumulare statică de fapte consumate. „Cultura, — spune Govanni Gentile, — nu este cuprins, ci formă: nu este o anumită cantitate de instrucțiune concentrată sau difuză, ci putere spirituală: nu e materie, ci stil".[1]) Pentru tradiționaliști asimilarea unei culturi nu înseamnă consumație, ci nesfârșită recreare a frumosului, din tot ce această neprețuită comoară poate da la iveală.

Fascismul în artă bunăoară, a început printr'o reacțiune împotriva tradiției. In Italia tradiția devenise prea grea, prea apăsătoare, împiedeca respirația normală a culturii, se punea deacurmezișul creației originale. A fost nevoe de o primenire, de o stimulare viguroasă a spiritelor obosite de imitație. Originele îndepărtate ale fascismului le găsim în revolta lui Alfredo Oriani și în futurismul lui Filippo Marinetti. Și exemplele se pot multiplica.

Nu de puține ori tradiția a dus la osificarea formelor vii și la convenționalism, și aceasta tocmai din pricina unei creațiuni perfecte, greu de depășit dar lesne de parodiat. Sămănătorismul, deși s'a ridicat pe marea linie de mișcare a tradiționalismului, a degenerat de multe ori într'o idealizare sterilă a țărănimii, în forme de artă minoră, imitativă, periferică marii gândiri a lui Mihai Eminescu. Coresponentul politic al sămănătorismului a fost partidul național-democrat al d-lor N. Iorga și A. C. Cuza; ecoul cultural în mase, s'a rezolvat prin manifestația din Piața Teatrului de la 13 Martie 1906; nu mai puțin, semănătorismul rămâne presimțire subterană a cataclismului social din 1907. Tradiționalismul înseamnă așa dar, așezare statornică de aluviuni etnice peste străinismul parazitar al claselor supra-puse.

---

1). Giovanni Gentile: „Fascismo e cultura", Milano 1928. Pag. 56.

Unei oscilațiuni de durată, fără sorți de echilibru, îi corespundea în ordinea naturală a fenomenelor culturale, reacțiunea naționalistă.

După această epocă, de restaurare a valorilor etnice, a urmat un val de intelectualism salonard și aristocratic. Exemplare de elită, lingușite de rafinamentul burgheziei saturate de franțuzism, Alexandru Macedonski și Ovid Densușianu, n'au putut clinti temeiurile tradiției. Din străfunduri fremătătoare și spumegânde s'au ridicat Lucian Blaga și Nichifor Crainic. Din nou tradiția și-a reluat ritmul. Prin Lucian Blaga am avut o poezie care a răscolit rezervoriile subterane ale spiritului etnic, iar Nichifor Crainic a restaurat sinteza tradiționalism-clasicism. Acest proces de reînprospătare și de îndrumare a tradiției spre orizonturi noi, s'a făcut pornindu-se dela tematica poporană, respectând factura clasică, acea formă care decantează expresia, o șlefuește și o subordonează ideii, valorificându-se mai cu seamă bogăția folklorului. Darurile pământului, pașii profetului, deschideau poarta către marea trecere în baladă și în eroism. Dar trebue să avem grijă ca întoarcerea către zăcămintele primare ale unei culturi să nu însemne paseism, admirație servilă a trecutului, suspendarea funcțiunilor creatoare ale personalității.

Nu se mai poate reedita în aceiași termeni, faimoasa „La querelle des Anciens et des Modernes". Progresul realizat în știință este el oare de remarcat în artă și literatură? Astăzi întrebarea nu-și mai are rostul. Discuția polemică pe această temă a izbucnit la 27 Ianuarie 1687, într'o ședință a Academiei Franceze, când Charles Perrault a cetit o poezie în care făcea apologia scriitorilor moderni, comparându-i cu cei antici. Boileau indignat, a părăsit ședința, afirmând că „această lectură este o adevărată rușine pentru Academie". A urmat un adevărat război polemic, în care s'a angajat Fontenelle cu ale sale dizertații întitulate „Digressions sur les anciens et les modernes", din care reținem această frază: „Nimic nu oprește mai mult progresul lucrurilor, nimic nu limitează mai mult spiritele ca admirația celor vechi". Perault a dat replica în lucrarea „Parallèle des Anciens et des Modernes", apărută în trei părți, între 1688—1697.

Polemica aceasta este simnificativă pentru toate timpurile.

Se confruntă de obiceiu domenii care sunt separate prin însăși esența lor, sau, trecându-se peste o elementară regulă de logică, oamenii care nu se înțeleg asupra punctelor de plecare, și nici nu acordă cuvintelor aceleași înțelesuri, vor să ajungă la concluzii asemănătoare. Polemica dintre antici și moderni pleca dela o constatare eronată. La sfârșitul secolului al XVII-lea știința căpătase o însemnătate pe care nu o avusese până atunci. Lumea credea în progresul indefinit prin perfecționare și anticipa chiar o epocă de neîntrecută superioritate. De aici urma confuzia a două domenii separate: literatura și știința. Apărătorii modernilor, de atunci sau mai dincoace chiar, credeau cu tărie că Homer și Virgiliu vor putea fi depășiți, că anticii nu cunoșteau anumite genuri literare, limba însăși se înbogățise și câștigase în esențe și nuanțe.

In afară de aceasta, se mai făcea încă o confuzie: opera de artă nu este impersonală și empirică, întocmai ca cea științifică, având o utilitate practică și o circulație anonimă. Ea este personală, inimitabilă în esențele ei fundamentale, și uneori susceptibilă de a fi înțeleasă variat, după mediu și timp. Acest principiu diferențial se aplică și în filozofie, nu numai în literatură. A pune pe Ronsard deasu-

pra lui Virgiliu, este tot atât de ridicol ca și cum ai pune pe Kant deasupra lui Aristotel.

Cu toate acestea, din literatură eroarea a trecut în filozofie.

Se crede că filozofia ar fi o sumă a științelor pozitive, sau chiar a celor biologice, și că deci ea și-ar orienta spiritul după cuceririle experimentale ale acestui domeniu. Această atitudine nu este altceva decât urmarea utilitarismului și materialismului modern.

Adevărurile fundamentale ale existenții noastre nu s'au cucerit pe cale experimentală ci prin divinație, prin rațiune, intuiție, revelație chiar, iar de multe ori și prin simpla întâmplare, care putea să aibă și o corespondență empirică.

Dacă în filosofie, polemica dintre antici și moderni ar fi greu de deslegat, în literatură ea nu întâmpină atâta rezistență. Limbajul filosofic are o circulațiune abstractă, obiectivă, rece, pe câtă vreme literatura pleacă dela emoție, presupune o sensibilitate, și nu se transmite convențional pe cale rațională, ci afectiv și personal, dela om la om. Pe de altă parte, dacă anticii nu au cunoscut anumite genuri moderne, tot asemeni, este vrednic de remarcat că și modernii au pierdut în bună parte suflul epic, nu se mai pot ridica la concepția vieții dinamice și eroice, îndumnezeite de mitologia din Eliada sau din Odiseia. Epopeia este un gen care moare, și odată cu el îngroapă sufletul unei culturi. Am avut o reînviere a epopeii în „Divina Comedie", în liedul Niebelungilor, în „Chanson de Roland", și chiar în „Țiganiada" lui Budai-Deleanu, dar pentru a le realiza se cere participarea psihologiei unui popor, a istoriei, cu un cuvânt, totalitatea unei existențe colective, proectate în eroism și eternitate.

Modernii s'au îndepărtat de epopee și de genurile

similare, pentrucă au fost copleșiți de individualism și fragmentarism, pentrucă omul modern este un receptacul al propriei sale rezonanțe.

Spiritul salonard, convenienețele societății burgheze și manierismul, această falsificare a vieții, o ridicolă emasculare, a influențat literatura, și mai cu seamă în Franța, acolo unde cultura literară se bucura de o nediscutată hegemonie. „Dacă vreți să știți de ce Racine sau Molière nu au atins niciodată profunzimea de gândire pe care o găsim în Shakespeare sau Goethe, — spune Ferdinand Brunetière, — veți afla că greșeala este în influența saloanelor și a femeilor. Ei au vrut să placă ; și, pentru a place, s'au străduit să se acomodeze lumii" [1]).

Viața socială modernă, mai cu seamă a marilor democrații din occident sau din America, a sfărâmat tiparele artei clasice, a trecut peste umanism și peste antici ; plină de orgoliu și de îndrăzneală a făcut tabula rasa peste trecut, dar s'a poticnit în neputința de a crea alte principii estetice, de a deschide perspective noi de înțelegere. Crearea unei limbi internaționale, mai întâi prin anarhizarea ideomelor etnice, și apoi prin introducerea barbarismelor și a cuvintelor artificiale, a falimentat rușinos. Reacțiunea lui Paul Claudel și a lui Paul Valéry în Franța, actualizarea poeziei lui Friederich Hölderlin în Germania, refacerea monumentelor antice în Italia, deși sunt fapte disparate, exemplifică necesitatea revenirii la o concepție de viață echilibrată și organică. Literatura și arta sunt susceptibile de a crea un nou stil de viață, care să nu fie tributară materialismului abject promovat de marile aglomerări cosmopolite ale democrației.

---

1). Ferdinand Brunetière : *„L'Evolution des Genres"*. Hachette. Pag, 128.

Incercarea lui Walt Whitman în Statele Unite ale Americii apare infructuoasă și caducă. Copleșit de artificialismul civilizației americane, fără tradiție și suflet, Walt Whitman proclama prăbușirea valorilor clasice ale antichității, promovând în loc o artă bazată pe principiile filosofiei hegeliene. „I-am celebrat pe Homer, pe cântăreții sacri ai judaismului, pe Eschyl, Juvenal, Shakespeare și pe ceilalți, și le-am recunoscut valoarea lor neprețuită.

Eu zic însă: pentru scopurile viitorului și ale democrației, vor trebui să apară poeți de un rang mult mai înalt decât toți aceștia,... dar care să stea în armonie și cu principiile filozofiei lui Hegel, și cu știința modernă" [1]). Mult timp poezia americană a vegetat într'o originalitate stridentă, în efecte verbale și în tonuri retorice, fără a se ridica pe creștetul unei inspirații emancipate de pragmatismul vieții zilnice, acolo unde poezia și o opera de artă se purifică și se îndumnezeește cu ideia sublimului, a binelui și a frumosului, necondiționat de contingențile trecătoare. O reacțiune salutară nu a întârziat să se iveaască, și din cei care se simțeau asfixiați în zidurile reci ale închisorilor de ciment s'a ridicat o falangă de deziluzionați ai vieții noi, de desnădăjduiți, prima etapă către revoltă și autonomie spirituală.

O samă de poeți, printre care T. S. Eliot și Edwin Arlington Robinson, au însămânțat cu opera lor poetică terenul unei tradiții care fusese disprețuită.

Noi nu vom pretinde că civilizația modernă este cutia Pandorii din care izvorăsc toate relele. Nu vom cădea nici în greșeala acelora care cred că întoarcerea către trecut, printr'o admirație pasivă, poate duce la vreun rezultat creator în artă; dar nici nu

1). Walt Whitman: „*Poeme*". Trad. Al. Busuioceanu. Editura Cultura Națională. Pag. 19.

vom introduce în templul artei contemporane calul troian al individualismului anarhic, fără să ne dăm seama că înlăuntru se află feții logofeți ai suprarealismului și dadaismului. Nu vom adopta nici poziția de mijloc, eclectică și lipsită de originalitate, tributară unor influențe diverse și incoerente, care să ne ducă la o artă meticuloasă și studiată după principii livrești. Arta literară trebue să se descătușeze deopotrivă de teroarea formulelor didactice, formă pejorativă a clasicismului, ca și de orgoliul dement al egolatriei.

★

Pela mijlocul secolului trecut, Vasile Alecsandri și Alecu Russo au avut un rol covârșitor în formarea și chiar în menținerea tradiției: au provocat erupția rezervoriului poporan, au curățat terenul de mărăcinii grecești și de imitațiunile franțuzești, au impus o limbă autentică unui popor care o pronunța sfios și unei aristocrații care începuse să o uite. Cultura românească a păsit pe singurul drum care duce la izvorul clasicismului: literatura și arta poporană. „Miorița", „Toma Alimoș", „Mihu Copilu", „Constantin Brâncoveanu", „Corbea", — aduc o concepție senină și echilibrată, aruncă fulgere de moarte peste capetele trădătorilor și impilătorilor, sintetizează simțirea și morala poporului, așa încât, putem privi în ele psichologia etnică întocmai ca într'o oglindă.

„Toate aceste balade lirice și epice, — spune d. Mihail Dragomirescu, — cu toate elementele lor romantice și realiste, sânt clasice, în sensul că se disting prin echilibrul compoziționii, prin sobrietatea stilului, prin caracteristica personagiilor și situațiilor, prin motivarea evenimentelor, așa că pot servi

de model, în toată puterea expresiunii". [1]) Această caracterizare, succintă și precisă, ne dispensează de alte considerațiuni critice. Poezia populară este acumulare lentă de fapte și imagini aparținând trecutului, istoriei, firei unui popor, este rădăcina care trage hrana din pământul înform, și care va da seva pomului rămuros și vânjos pe ale cărui crengi se vor pârgui fructele literaturii culte. Descoperirea și valorificarea poeziei poporane, a acestui tezaur artistic de o neînchipuită bogăție, a dat națiunii încrederea în sine. S'a desvoltat un sentiment de mândrie și de solidaritate, cu pământul și cu rasa, concepută în rosturile ei spirituale.

Dela sentimentul rudimentar al patriotismului, limitat la apărarea pământului strămoșesc și a bisericii, ne ridicăm la o formulare cuprinzătoare și dinamică, la o conștiință de neam, și chiar la o solidaritate de rasă. Alăturea de poezia poporană, scriitorii se străduiau să culeagă și să prelucreze basmele, poveștile și legendele care circulau în comunicarea orală. Vasile Alecsandri și Alecu Russo au fost secundați în opera lor de Petre Ispirescu și Ion Creangă, și ar fi o nelegiuită greșeală dacă n'am aminti pe acel hazliu, care nu-și dădea seama de importanța operii sale, acel împelițat Anton „Pan, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb", după cum îl botează Mihai Eminescu.

Fenomenul petrecut la noi în țară nu era nici izolat și nici chiar întârziat față de stadiul de evoluție în care se aflau celelalte culturi europene. Nu este vorba nici de sincronism, nici de imitație, ci de o simultaneitate, explicabilă prin subordonarea țărilor europene la un destin comun de viață continentală. Pe la începutul secolului al XIX, în toate țările Europei, culegerile literaturii poporane duseseră la crearea unei adevărate științe: folklorul. Johann Gottfried Herder, cu ale sale „Stimmen der Liedern", — și Walter Scott cu ale lui „popular songs", — au deschis drumul pe care au păsit neobosiții culegători ai literaturii poporane: Clemens Brentano, Frații Grimm, Zalevski, Vuk Karadgici, Niekrasov și alții. Este semnificativ faptul că toți marii noștri scriitori, filologi și istorici, au fost adânc iubitori de literatură poporană: B. P. Hasdeu, Mihai Eminescu, Al. Odobescu, Gh. Coșbuc, Barbu Delavrancea și Ion Slavici, până la Lucian Blaga, Nichifor Crainic și Mihail Sadoveanu, fără a uita falanga folkloriștilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și de mai târziu, S. Fl. Marian, G. Dem. Teodorescu, I. A. Zane, Artur Gorovei, Gr. Tocilescu, Tudor Panfile etc.

Studiile istorice au mers paralel cu punerea în lumină a literaturii poporane. Dela Nicolae Bălcescu pornind, vizionarul imperialismului românesc, Mihail Kogălniceanu va face operă de reconstruire a trecutului dar și de imbold productiv. Cercetători neobosiți, Th. Codrescu, B. P. Hasdeu, Gr. Tocilescu, Ureche, N. Iorga, vor da la iveală un număr imens de documente privind istoria românilor. Însăși concepția istoriei se va schimba, și după părăsirea atitudini romantice, folosind afirmații necontrolate și rătăciri în neantul declamației, vom ajunge la o școală pozitivă de reabilitare a spiritului științific. Istoria o fac popoarele, ea este expresia unui stil de viață proprie, subordonată înrâuririlor pământului, a rasei și a acelui imponderabil destin care ne mână prin eroism, dinamică și creație, către culmile solare ale imperialismului.

Astfel s'a înjghebat o tradiție a culturii românești, dobândindu-se încrederea, sfărâmată de fanariotism și pașoptism, în virtuozitatea artei poporane, în vir-

1). Mihail Dragomirescu: „*Critică*". Vol. II. Pag. 274.

tuțile spiritului etnic răvășite cu generozitate dar și cu pothos și eroism dealungul istoriei. Tradiția a întărit conștiința solidarității de rasă, a dinamizat spiritul etnic. Tradiționalismul se confundă așa dar cu naționalismul.

Când s'a ivit necesitatea întoarcerii către trecut, tabloul social se desena în chipul următor: jos, în lumea umilită a satelor, se aflau țăranii intimidați; sus, călare pe privilegii pe care nu mai știa a le folosi, găsim boerimea înstrăinată și degenerată; la mijloc bonjuriștii franțuzomani, pantalonarii cu „maniere" pariziene, renegații principiilor generoase și patriotice dela 1848.

Nimeni nu s'ar fi încumetat să creieze o cultură din aceste sfărâmături de clase sociale, nimeni nu ar fi dobândit proeminența unei atitudini constructive, dacă nu ar fi avut revelația literaturii poporane.

Când a apărut Mihai Eminescu, materialul culturii era adunat, tradiția se desenase în marile ei linii directoare, lipsea însă intelectul generator de frumos în sensul unei prelucrări artistice. In jurul operii acestui gigant se adună și se contopesc toate liniile de forță ale spiritului etnic. Mihai Eminescu a perfecționat forma, a echilibrat stilul, a introdus gândirea alături de sensibilitate, și în matca istorico-poporană a lăsat să curgă aurul celei mai pure arte poetice. In cea de a doua etapă a tradiției, clasicismul a ctitorit expresie șlefuită și literară, imagină adecvată gândului și simțirei, suflu de viață nouă pe temelii de viață veșnică. In romanul spiritual al lui Mihai Eminescu stărue credința în tradiționalism. Tot ce se abate de la această linie de conduită este zadarnică irosire de energie, tot ce contravine principiilor de viață ale națiunii este sfidătoare ignoranță, dacă nu chiar trădare.

La capătul acestor considerațiuni putem închega

o imagină sintetică: tradiționalismul înseamnă clasicism, echilibru și armonie, prin contrazicere cu acea concepție a dezordinei estetice și a urâtului contopit cu arta și poezia; tradiționalismul înseamnă etnicism, regăsirea individului în viața totalitară a neamului, potrivnică cosmopolitismului steril, punct de plecare pentru toți desrădăcinații prin desnădejde, desperare sau alterare a sângelui; tradiționalismul înseamnă solidarism sufletesc și moral, poziție naturală și biologică în fața individualismului anarhic care nu recunoaște alt criteriu decât propria fantezie, zvârlită ca o pânză de păianjen peste prăpastia nebuniei; tradiționalismul înseamnă autonomie, el „voește o cultură creatoare de valori autohtone, o creație culturală proprie" [1]); tradiționalismul înseamnă culturalism, cu alte cuvinte, transplantarea unei concepții artistice în însăși viața trăită a națiunii, folosind pentru aceasta instituțiile fundamentale ale statului: școala, biserica, universitatea și armata. Literatura orientală pe acest făgaș, nu se adresează unei minorități de rafinați ai lumii burgheze, și ar fi stupid să credem că în arta poporană, în spiritul eminescian și în toată literatura tradiționalistă s'ar găsi cel puțin o reminiscență din vechile privilegii de clasă.

Dacă cercetăm mai deaproape acest aspect al problemei, iată ce constatăm: straturile sociale s'au așezat statornic, diferitele categorii sociale sau profesionale s'au tipizat, procesul de circulație a sufletului etnic se reface din propria lui substanță, și o literatură epică, de mare respirație, își găsește astfel terenul de desvoltare. Ar fi suficient să citâm pe romancierii cei mai de seamă ai timpului nostru, pentru a descifra în opera lor adevărurile funda-

1). Nichifor Crainic: *„Puncte cardinale în haos"*. Pag. 100.

mentale ale tradiției: eroul de roman, acela care stărue în atenția noastră, este legat de mediul social și de pământ, acțiunea lui relevă un dramatism lăuntric în care descoperim variatele năzuințe ale epocii noastre. In vreme ce alte culturi, de vechime seculară, vegetează în opere de minoră valoare artistică, parodiind subiecte meschine de interior domestic, sau alunecă pe panta unui solilocviu intelectual, sec și înfumurat, noi promovăm romanul social, încordarea viforoasă a elementului etnic în căutare de supapă de descărcare. Romanul românesc a tratat dragostea de pământ, revărsată în pasiuni torențiale, problema înstrăinării cu tot lucifericul pericol al semitismului, până la acele subtile analize sufletești care au făcut din Gib. I. Mihăescu un scriitor de nebănuite proporții creatoare.

Ceiace ne lipsește este condiția umană a burgheziei și a omului de mijloc, răvășit de nesiguranță și ispitit de atitudini contradictorii. Tradiționalismul românesc, ori cât ar fi de puternic, nu se bizue pe o armătură socială, și din această pricină circulația operii de artă este limitată, valoarea ei reprezentativă nu este prețuită decât de acei care au avut norocul unei înțelegeri afective.

Nici școala și nici Universitatea nu și-au îndeplinit rolul. Un didacticism sterp, de memorizare și de teme abstracte nu poate stimula sufletul elevului, pregătindu-l pentru o viață în care să încapă năzuințele momentului istoric; cu atât mai mult Universitatea nu-și revendică un rost cultural, ci unul intelectual și educativ după bunul plac al profesorilor. Marxismul și ateismul continuă să sfideze buna așezare a acestei instituții. Trebăluind în jurul unei sociologii de ispirație socialisto-rațională, evitând contactul cu marele probleme ale existenții noastre, comentând extrem de pedant textele filozofilor din

occident și neglijând voit filosofia românească. Universitatea nu era altceva decât o instituție cosmopolită.

Nu este deci surprinzător pentru nimeni că modernismul a putut la un moment dat să acopere cu strigătul lui de școlar zănatic toată buna rânduială a culturii literare. Pe trei căi deosebite, din micile bisericuțe literare, din presa judeo-democratică și din Universitate a pornit zarva modernistă. Ele activau concentric, către punctul de convergență, care nu putea fi altul decât dărâmarea culturii tradiționaliste. Când încheem astăzi inventarul acestor ridicoli spadasini, ne dăm seama că ei erau evrei, meteci sau declasați sociali, obosiți înainte de a ajunge la maturitate, incapabili de înțelegere și de încadrare, pleavă infructuoasă purtată de vânturile nomadismului etnic.

1938.

● ● ●

Fenomenul Eminescu

sub noui priviri critice

Viața lui Mihai Eminescu a fost, în ultimii ani cu deosebire, obiectul unor preocupări critice de oarecare însemnătate. Generația nouă, neologistică și diversă în preocupări singulare, lasă să cadă accentul pe atitudini disparate, incoerente, orientate de un individualism livresc sau temperamental. Lucrările apărute sunt mai mult fructul unor cercetări de bibliotecă: sunt simple încercări critice, în care elementul de interpretare vădește arbitrariul fiecărui autor. Nici chiar metodologia critică nu izbutește să așeze pe același plan punctele de orientare [1]).

Vagi apropieri de texte, confruntări hazardate, erudiție poliglotă de scribi didactici, înclinați să așeze pe două coloane entelechiile platonice și cânturile vedice, sau să suprapue filosofia lui Schopenhauer poeziei lui Mihai Eminescu. Exerciții de seminarism

1). Avem astfel mai multe ediții a poeziilor lui Mihai Eminescu. Ediții critice, firește, dar nici una nu seamănă cu celelalte, pentrucă ortografia și cuvintele poetului au fost schimbate „pe ici pe colo și anume în punctele... esențiale..." (Notă adăogată la tipărirea în volum).

universitar, subaltern marotelor profesorale, înganfări sirupoase și sălcii în care se află goluri substanțiale de înțelegere.

Tradiția academică a lui Titu Maiorescu a fost reluată în părțile ei slabe; moștenirea principiilor marxiste ale lui Dobrogeanu Gherea a fost dusă mai departe, fără a i se adăoga nimic altceva decât neînsemnate aprecieri, încrustate pe același plan de înțelegere. Insfârșit, generația de astăzi încearcă să tălmăcească un Eminescu inexistent, și să spue cu alte cuvinte cele ce au fost scrise de generația precedentă sau de cea contemporană poetului. Mărturiile lui Titu Maiorescu și I. Slavici rămân intangibile: Jurare in verba magistri. Iată cuvântul de ordine.

Dintre cele mai recente, ediția de poezii a lui G. Ibrăileanu vădește o conștiinciozitate critică, confirmată pe deasupra de îndreptările ulterioare ceiace-i mărește valoarea; închegarea critic romanțată a d. G. Călinescu este o încercare de a trece dincolo de chemările unui spirit didactic și năzuește către o fuziune sufletească în moștenirea lăsată de Mihai Eminescu; d. Radu Dragnea proectează lumini noui, cristalizate de tendința spirituală a veacului. Bunul simț nu lipsește, dar zgura maioresco-gheristă nu a fost curățată definitiv. Respectul exagerat până la servilism față de premergători întunecă înțelegerea și justa interpretare; d. D. Murărașu, în două lucrări de compilație, a cenzurat gândirea politică a ziaristului Mihai Eminescu trecând-o prin sita ideilor îngăduite de programele analitice ale Institutului de Literatură. Tot ce turbură somnul burgheziei placide și viața comodă a intelectualității liberaliste a fost lăsat la o parte cu o vădită lipsă de obiectivitate. Intr'un sudiu de aparență erudiție filosofică, Cezar Papacostea a îmbrăcat sufle-

tul lui Eminescu, complex și fecund în înțelegeri polivalente, în carapacea rigidă a învățăturilor ivrești. Faptul că între manuscrisele rămase dela Eminescu s'a găsit și un caet conținând note de gramatică sanscrită este considerat ca punct de plecare în tălmăcirea inspirației sale poetice. Rig-Veda, Upanișade, Platon, Kant și Schopenhauer, iată filiațiunea împrumuturilor lui Mihai Eminescu. Și punctul culminant, „Rugăciunea unui Dac, cea mai budhistă dintre creațiunele lui Eminescu". Lui Cezar Papacostea i-a lipsit cezariana hotărâre ca să despice orizonturile spiritualității eminesciene.

Dincolo de presupusa compilație școlărească a basmelor lui Deussen, și de versificarea imnurilor Rig-Vedice, se întinde domeniul imponderabil al revelației geniale. In sensibilitatea lui Mihai Eminescu vrăjea metafizica și cosmogonia plină de fantasmele mitologice din basmele populare românești. Superstițiile, obiceiurile și filosofia practică, din poveștile tălmăcite de Ion Creangă, nu i-au fost străine lui Eminescu.

Prin prietenia lui Creangă, Eminescu își intensifica ambianța peisagiului sufletesc alterat de artificialismul vieții urbane și de rigorismul ridicol al societății burgheze. Nimeni din cercul „Junimea", nici chiar Titu Maiorescu sau Iacob Negruzzi, nu i-a fost atât de aproape lui Eminescu precum i-a fost Creangă. Prietenia aceasta, ciudată, dintre un popă frivol și vulgar, dar străjuit de toți zeii Olimpului, și un intelectual cu cele mai delicate și mai pătrunzătoare aprehensiuni de gândire și de sensibilitate poetică, nu spune oare nimic? Creangă îi reînprospătează lui M. Eminescu memoria hereditară, actualizând vremurile lui Alexandru cel Bun și ale veacurilor străbune, povestindu-le în graiul cronicăresc. Dar colecția de poezii populare, de strigături și de înțelepciuni, culese din circulația orală, nu spune oare nimic pentru cei care încearcă să-l izoleze pe Mihai Eminescu în turnul de fildeș al gândirei reci și transcendente?. Străin de curentul liberalist care căta să valorifice poezia populară din motive de demagogie politică, — secolul al XIX dând la iveală monstrul colectiv, anonim și liber cugetător, — Eminescu a cunoscut în deaproape toate manifestările sufletului românesc. Oricâtă dragoste ar fi avut pentru trecut, această dragoste putea oricând să se întemeieze pe studii și documente cronicărești. Bogăția de cuvinte și de imagini, evocările sublime ale trecutului, nu pot fi apropiate decât sau printr'o prodigioasă memorie hereditară, — în personalitatea lui Eminescu activând un șir nesfârșit de ascendenți, — sau printr'o cunoaștere electivă a istoriei naționale și a eposului nostru popular. Titu Maiorescu, unul dintre cei care l-au cunoscut într'o oarecare măsură pe Eminescu, dar l-a interpretat greșit, ne spune de data aceasta cu dreptate că „ceiace caracterizează mai întâi de toate personalitatea lui Eminescu, este o așa de covârșitoare inteligență ajutată de o memorie, căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa".

Pe acest incontestabil adevăr va putea oricând crește convingerea că tributul cerebralității lui Eminescu a fost precumpănitor în elaborarea operii sale poetice. Motivele dublei personalități ale lui Mihai Eminescu nu pot fi aflate nicăiri. Unii critici au căutat să-i izoleze personalitatea poetică de cea de gazetar. Ne înscriem în fals contra acestei teorii, și, pentru a repudia cum se cuvine eroarea grosolană a criticei așa zise științifice, facem trimeterile necesare la „Satira III" și concomitent la articolele politice din care reținem „Bătrânii și Tinerii", „Actualitatea", „Pătura suprapusă".

In „Satira III", personalitatea masivă și complexă a lui Mihai Eminescu își află o închegare armonioasă și echilibrată, olimpiană. Arhitectonica interioară a gândului și gradația progresivă, prin trecerea dela fantezie și evocare la tâlcuirea realității concrete și actuale, evidențiază coerența dintre sensibilitate și cerebralitate. Partea finală, care nu este altceva decât o șarjă severă a stărilor sociale și politice, din vremea rosettismului fanarioto-democratic, are puternice accente de pamflet, pe scurt, o versificare a temei susținute în articolele politice.

Paralelismul este strâns și bine dozat.

*

Se simte nevoia unei cercetări critice care să intuiască natura inspirației eminesciene și să dea relief aderențelor la realitate ale temperamentului său. Se va vedea atunci că ziaristul Eminescu a spart orizonturile funerare ale demagogiei politice, și a jalonat el însuși curba de evoluție a reacțiunii literare, realiste, dela sfârșitul secolului XIX, îmbogățind-o cu aprehensiuni variate și precise. Acest făurar de limbă nouă, înmirezmată de vorbe cronicărești, își află reazămul concret în viața originară și istorică a poporului român. Acolo unde străjuește peste veacuri umbra lui Mircea cel Mare... „un bătrân atât de simplu după vorbă după port..." dar care „este Domnul Țării Românești", se află îngemănată dragostea de trecutul patriarhal și svâcnirea patriotismului, nu atât ca un refugiu odihnitor, provocat de oboseala morală a prezentului, cât mai degrabă de necesitatea revenirii la matca tradițională a vieții autohtone.

Bogată în sugestii, fecundă în imagini, cu subiecte variate, echilibrată prin însăși diversiatea ei, o-

pera lui Mihai Eminescu își așteaptă în reviste și ziare criticul inspirat care s'o adune, s'o trăiască și s'o explice contemporanilor și posterității. Pentru generațiile care ne-au precedat, și pentru cea de astăzi, fenomenul Eminescu rămâne neînțeles; cu atât mai mult expresia sufletului românesc din opera lui, căci, critica literară până la moartea lui, și nici de atunci încoace, n'a izbutit să-și însușească o definiție care să cuprindă în întregime geniul nostru etnic. Dintre contemporani, singur numai d. N. Iorga a intuit valoarea fenomenului Eminescu. Pentru d. N. Iorga, Mihai Eminescu reprezintă „expresia integrală a sufletului românesc", contopind într'o vastă sinteză elementele fundamentale de limbă și de sensibilitate băștinașă. Tot ce a fost înaintea lui Eminescu și tot ce s'a afirmat după el în literatură, se va cântări prin raportare la acest punct cardinal. Eminescu este un îndreptar demiurgic, un meteorit fosforescent, precipitat de providență în viața noastră socială, într'un moment cu o structură încă rudimentară pentru a putea fi asimilat în întregime.

Aceste succinte considerațiuni ne îngăduie să afirmăm că adevăratul interpret al lui Mihai Eminescu nu s'a arătat încă. Vestitorii anonimi ai neamului îl caută pretutindeni, căci poetul a murit fără a putea fi înțeles și tâlmăcit contemporanilor și posterității. Revelația lui postumă este incomplectă și superficială. Aceasta ne întărește convingerea că Mihai Eminescu a fost o apariție aberantă pentru societatea în care trăia și deopotrivă pentru coeficientul nostru de înțelegere intuitivă. Poate, apariția unui nou critic, de nemăsurate posibilități de gândire și de înțelegere, cu o sensibilitate arborescentă și proteică, va încerca să cuprindă în matca spiritului contemporan fenomenul Eminescu.

Altfel, cei care încearcă să se remorcheze la cri-

tica gheristo-dragomirescianâ, și să reia întocmai metodele didacticismului analitic și comparativ, prin cercetarea izvoarelor și confruntarea contextelor, cască și mai mult prăpastia dintre Eminescu și generațiile ce vor urma.

Dela moartea lui Mihai Eminescu au trecut mai bine de patruzeci de ani și nimeni, dar absolut nimeni, în tot acest răstimp, nu i-a cunoscut opera în întregime. Pentru a putea fi înțeles și trăit, Eminescu va trebui editat și reeditat, pentru a putea fi cunoscut mai întâi. Aici se află piatra unghiulară a problemei: armonia eminesciană nu îngădue fragmentări și perspective parțiale. Unitatea armoniei eminesciene trebuește proectată în întregime pe ecranul conștiinței noastre.

Un glas din adâncuri șoptește sibilinic la urechea noastră:

„Trăind în cercul vostru strîmt,
Norocul vă petrece —
Și eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece".

1932.

● ● ●

Actualitatea ideilor lui Mihai Eminescu

Epoca premergătoare.

Istoricul arată în scrierile sale că la 1864 „ruina boerimii este aproape desăvârșită". Parte din averi și moșii se risipiseră. Strălucirea de odinioară, care dădea putința culturii și a săvârșirii faptelor filantropice, era întunecată de sărăcie și vlaga măcinată de oboseală. Câte moșii mai rămăseseră, ei nu le stăpâneau cu adevărat, căci pe dânsele apăsau mari datorii și ipoteci, și de aceia Radu Rosetti se vede nevoit să adaoge că „stăpânii adevărați erau bancherii jidovi" [1]). Marea boerime își îndeplinise datoria. Luptătorii și cronicarii, făuritorii gloriei românești, războinice și culturale, din sânul ei se ridicaseră.

Incapabilă să se împotrivească valului revoluționar de la 1848 marea boerime intrase în declin, și, de data aceasta, nu se mai arăta nicio nădejde de

1). Radu Rosetti : *„Pentru ce s'au răsculat țăranii"*. Ed. Socec 1908, pag. 432.

scăpare. Imense deplasări sociale se vesteau de pretutindeni. Slujbe noui se înființau pe capete. Regimul liberal se bizuia numai pe biurocrație. Competitorii ambițioși, filfizonii spilcuiți zoresc din toate părțile. Grecotei, armeni, plăcintari albanezi, cu stăruință demonică și dibăcie înșelătoare, alcătuiau cadrele nouilor clase sociale. O forfotă de bâlci. O năvală neobosită către administrație și finanțe, către funcțiunele lucrative, căci meșteșugurile și comerțul fuseseră acaparate de evrei; iar agricultura, o adevărată iobăgie, lăsată în seama țărănimii.

Din cadrele acestei clase sociale s'a ridicat, prin gălăgioasă concurență și neînfricată îndrăzneală, protipendada politică a liberalismului. Cu mintea înfierbântată de mândria unor salturi precipitate, cu privirele ațintite asupra bugetului, clasa politică și biurocrată s'a dovedit și mai stăruitoare în apăsarea țărănimii.

Legea tocmelilor agricole, — votată de parlament în ședința de la 10 Martie 1866, — robește pe țăranul agricultor unor condițiuni înjositoare. Prin constrângere ,prin mandat de aducere, prin execuția manu militari, țăranii erau târîți la cheremul micilor boeri sau mai vârtos al arendașilor evrei. O teroare inchizitorială, cum nu s'a pomenit sub vechiul regim, se întindea asupra țării. In zadar va protesta un Lascăr Catargiu sau un Mihalache Kogălniceanu, căci legea de la 1866 a rămas neatinsă în spiritul ei, chiar după modificările dela 1872 și 1882. Pe de o parte se ridicase cu sprijinul ideilor și metodelor democratice o clasă biurocratică parazitară și o arendășie spoliatoare, pe de altă parte, în centrul vieții sociale, problema evreiască devenea din ce în ce mai amenințătoare.

In prima jumătate a secolului XIX România cunoaște o emigrare în masă a evreilor din Polonia, Rusia și Spania. In cea de a doua jumătate, mai precis, după revoluția dela 1848, începe organizarea burgheziei evreești, — statul în stat, — cu sprijinul și influența puterilor internaționale financiare și politice. Inlăturați dela drepturile politice, prin Convenția dela Paris din 19 August 1858, evreii tind la acapararea comerțului și desăvârșesc prin arendăsie, ruina boerimii. Este drept că legea rurală dela 1864 interzicea țăranilor înstrăinarea pământurilor, după cum o altă lege, dela 4 Decembrie a aceluiaș an, nu îngăduia pătrunderea evreilor în barourile românești. Evreii din afară, își dau seama de importanța problemei evreești în România și, se fac o samă de intervenții și de presiuni pentru a li se chezășui o stare economică și politică preponderentă. Ne aflam în era influențelor exterioare.

După alegerea Principelui Carol ca Domnitor al României (April 1866), Cremieux, fundatorul Alianței Israelite Universale, se grăbește să ofere un împrumut de 25 milioane fr., bănuind că țara s'ar afla într'o situație rea. In luna Mai 1867, Napoleon al III trimite o scrisoare prințului Carol luând atitudine împotriva persecuțiilor; în vara aceluiaș an, Moses Montefiore vine în România pentru a se interesa de soarta coreligionarilor săi. Construcția căilor ferate provoacă un nou val de străinism. Incep să se ia oarecari măsuri de protecție: legea poliției rurale dela 1868 împiedică stabilirea străinilor în comunele rurale fără voia consiliilor comunale; legea din 1873, promulgată de guvernul Lascăr Catargiu, arată că numai românii au dreptul de a deschide cârciume la sate. Insfârșit, tratatul dela Berlin dela 23 Iulie 1878, pune din nou problema evreiască. Ar fi interesant de citat scrisorile pe care Prințul Carol Anton de Hohenzolern le trimite dela Paris fiului său Carol I, la București, în anul 1867 și 1868.

Se spune acolo: „chestiunea evreiască a făcut ca Parisul să-și piardă capul. Evreii, prin bani fiind stăpânii presei, împiedecă să se publice orice ar putea să prezinte mai favorabil situația din România" [1]).

In scurgerea acestui timp, populația evreiască, mai cu seamă în orașele și târgurile Moldovei, crescuse considerabil. In preajma anului 1860 se putea vorbi despre o adevărată înstrăinare a comerțului și a clasei meșteșugărești românești. Pentru a da un singur exemplu: în anul 1831 evreii se aflau în tr'o proporție de 45% în comerțul și industria din Iași; în 1839 ajung la 70%; în 1846 la 73% și în 1860 la 70%. Pericolul se întinde din oraș în oraș, crește nevăzut din mahala în mahala. Burghezia românească în Moldova și Basarabia își pierde caracterul etnic, iar clasa politică, înstrăinată și ea de sângele fanariot, era incapabilă să reacționeze prin puternice măsuri de protecție națională.

★

Dacă reconstituim cadrul social și politic al acestei epoci, nu putem să nu identificăm în democrație agentul de disoluție morală și sufletească a națiunii. Să recapitulăm faptele. Prin trădare și conspirație se obține abdicarea lui Alexandru Ioan I, la 11 Februarie 1866. Maiorul Lecca, — fostul comandant al batalionului de vânători, — căruia îi era încredințată paza Domnitorului, este numit ministru de războiu în primul guvern liberal al Locotenenții Domnești prezidat de Ion Ghica. In noaptea conspirației, Dimitrie A. Sturdza fură hârtiile documentare

1). Th. Codrescu: „Cotropirea jidovească în România", Buc. 1870, pag. 132.

ale Domnitorului. O parte se distrug, iar restul rămâne secvestrat zeci de ani. Dela 1866 până la guvernul Lascăr Catargiu din 1871, în cinci ani, se schimbă zece cabinete ministeriale cu treizeci de remanieri. Țara începea să tragă foloasele regimului partidelor politice... Se aflau astfel cei din aripa stângă cu C. A. Rosetti, „juna dreaptă" cu Manolake Kostake, „cloșca cu pui" a lui Alex. Lahovary și P. P. Carp, „centrul" lui Dimitrie Ghica, „fracționiștii" lui Nicolae Ionescu, „junimiștii" lui Titu Maiorescu etc., etc. Câmpul politic era împestrițat cași astăzi; partidele politice cheltuiau foarte mulți bani cu susținerea aderenților. Ziarele fulgerau invective și calomnii. Domnitorul Carol se izbea la tot pasul de conspirațiile liberale. Anarhia politică culminează în ridicol la 20 August 1870, când căpitanul Candiano Popescu ridică steagul revoluției republicane la Ploești. La 1875 se arată coaliția dela „Mazâr-Pașa" care năzuia la o constituție revoluționară și la răsturnarea Principelui Carol.

Starea civilă a eroilor comediilor lui I. L. Caragеale începe din această vreme. In 1871 toată lumea striga împotriva contractelor Stroussberg și Ofenheim. Căi ferate, economie, industrializare, se rezolvau prin conrupție și pierderea creditului în străinătate. D. A. Sturdza, Gh. Mârzescu și Ion Câmpineanu strigă împotriva Dinastiei. Ziarul liberal „Românul" dă tonul insurecției de stradă. Insfârșit, conflictul cu Bismarck și Germania, pe chestiunea contractului de căi ferate, pune în relief carența prematură a partidelor, lipsa de autoritate a oamenilor politici.

Iată care era structura socială și politică, atmosfera chiar, a epocii premergătoare apariției lui Mihai Eminescu în gazetărie.

Sub specie aeternitatis...

După ce ne-am situat în timp, în epoca circumscrisă de detronarea lui Alexandru Ioan I și de dictatura lui Ion C. Brătianu, care începe la 1876, pentru a ține cu neînsemnate întreruperi 12 ani (!) până la 1888, să cercetăm paralel viața și ideile lui Mihai Eminescu. Dela 1872—1875 Mihai Eminescu se consacră studiilor în străinătate, la Viena și Berlin. Reîntors în țară, dela 1 Iulie 1875 până la 1 Iulie 1876 ocupă un post de revizor școlar din care este licențiat.

La 14 Martie 1876 va ține conferința întitulată „Influența Austriacă asupra Românilor din Principate", publicată apoi în „Convorbiri Literare". Din 1876 până în toamna anului 1877 este redactor la ziarul „Curierul de Iași". Apoi, din Octombrie sau Noembrie 1877 la „Timpul".

Mihai Eminescu n'a făcut gazetărie pe planul unei gândiri abstracte, nici pe linia ideologică a unui partid politic. Ideile lui politice înmuguresc fie prin contactul cu societățile studențești pe care le însuflețea, fie cu prilejul fenomenelor sociale din Transilvania și Bucovina, din jurul anilor 1868—1871.

Atmosfera timpului, frământată de mari agitațiuni, prevestea prefaceri sociale și politice. Un temperament viguros și combativ, un creer în necontenită fierbere, nu putea rămâne indiferent.

Se mai adaogă încă un element de o importanță covârșitoare: prin cultura și noblețea sufletească, Mihai Eminescu impunea mediului intelectual sau universitar în care se afla. Era solicitat să dea îndrumări, să scrie. Il vedem luând inițiative.

Dar în interpretarea gândirii politice a lui Mihai Eminescu două păreri se confruntă. Prima este aceia că Mihai Eminescu ar fi promovat în ziaristică

o dialectică personală și un stil de gândire adecvat personalității, sau mai precis, temperamentului său. A doua vrea să arate că Mihai Eminescu se afla în spiritul timpului și orientarea articolelor sale este un reflex natural și direct al unei stări de spirit generale. Credem că această confruntare este numai aparentă, deoarece ambele interpretări se alătură și se suprapun. Eminescu a fost un gazetar cu o mare și puternică personalitate. Un om cult în toată cuprinderea cuvântului, ceiace se întâlnește foarte rar în ziaristică. Eminescu aduce în articolele sale o pregătire, o documentare, o gândire și o logică, nu un spirit de improvizare, de informație facilă și necontrolată, de adaptare la atmosfera străzii sau la starea trecătoare a opiniei publice. In ziaristică, Mihai Eminescu are o atitudine constantă, fără oscilațiuni temperamentale sau contraziceri, fără naivități și credulități deșarte. Atacând numai problemele fundamentale ale epocii și ale neamului, neglijând banalitatea și anonimatul oamenilor și ideilor de o clipă, Mihai Eminescu, chiar în gazetărie se ridică dela faptele cotidiane către permanență și generalitate. Cu o autoritate morală nesdruncinată, lipsit de ambiții, în afara oricărei influențe politice de partid, fără mari nevoi materiale care l'ar fi determinat să fie îngăduitor cu unii și prea aspru cu alții, Mihai Eminescu putea să scrie sub specie aeternitatis...

Faptul că Mihai Eminescu s'a situat pe linia de evoluție naturală a națiunii, neținând seamă de împrejurările de o clipă, faptul că în articolele sale se afirmă o judecată obiectivă și prea puțin o atitudine temperamentală, le ridică valoarea în fața istoriei și a timpului. Mihai Eminescu gazetarul, a refăcut cadrele genului. Ne-a arătat că un ziarist nu este un curier care duce știrile și le înfloreste cu un stil uni-

form și cât mai plat, ca pentru înțelegerea tuturor: ziaristul trebue să fie un îndrumător, un deschizător de orizonturi, întotdeauna limpezi, care să îngăduo orientare de durată. Mihai Eminescu mai demonstrează prin scrisul său că numai gazetarul care trăește efectiv problemele esențiale ale neamului, și se situează pe linia de evoluție istorică, scapă de pacostea efemerului și se adâncește în epica permanenței. A pune o problemă socială, națională sau culturală în gazetărie, nu este tot una cu a o rezolva. Pentru a contribui la rezolvarea ei trebue să ai o convingere, să fii stăruitor, să ai mai presus de toate o credință, și să te bizui pe dinamica unui element social. A pune o problemă și a aștepta rezolvarea ei dela un guvern, a-ți rezerva rolul de comentator după ce faptul s'a împlinit, înseamnă a îndeplini un oficiu de secretar anonim, în cel mai bun caz de interpret, nici decum de îndrumător.

In afară de aceasta, Mihai Eminescu era pătruns de convingerea că marele rău al problemelor sociale vine dela democrație, dela liberalism. Critica lui se îndreaptă stăruitor în această direcție. Oamenii, ideile, faptele sunt sever judecate. Nu face nicio concesie. Nu crede într'o îmbunătățire posibilă a spiritului democratic. In fața democrației, a protipendadei politice și a biurocrației parazitare, Mihai Eminescu promovează clasele producătoare românești, cultura națională, caracterele integre.

In articolele sale nu se află nici o spărtură, nici un gol pe unde ar putea pătrunde inundația retorică, ereziile ideologice sau exagerările temperamentale. Din articolele lui Mihai Eminescu nu se pot culege expresii bombastice, fraze retorice, cuvinte sonore. Ideile lui sunt ideile conducătoare ale națiunii în îndelungata ei evoluțiune istorică: expresiile violente, invectivele, pamfletul, întotdeauna justificate obiectiv, fac din C. A. Rosetti un personagiu permanent odios și ridicol, iar din Buradalele și Caradalele greco bulgărești pacostea spurcată a românismului de care începi să te ferești instinctiv. Înțelegând pe Eminescu ești nevoit să înțelegi toată lupta secolului XIX dintre românism și străinism, dintre naționalism și democrație. Înțelegând trebue să iei o atitudine, să te diseci sufletește, să-ți faci un examen de conștiință și să te contopești în cutremurarea sufletească și în revolta ideală a lui Mihai Eminescu.

Procesul naționalism-democrație nu a fost rezolvat definitiv nici astăzi. Ii trăim ultimele clipe. Prea era îndârjită lupta, prea era exploatată națiunea, prea era puternică democrația pașoptistă ca Mihai Eminescu să nu-și fi dat seama că numai printr'o vehementă acțiune naționalistă se mai pot îndrepta lucrurile.

Un istoric expune și judecă faptele documentar, un scriitor creiază prin ficțiunea fanteziei sale, un ziarist participă și orientează. Epoca premergătoare apariției lui Mihai Eminescu în gazetărie este o rușine națională, o înfrângere a energiilor autohtone, o promovare a trădării, a lașității și a lipsei de caracter. Alexandru Ioan I fusese detronat printr'o conspirație liberală. Clasa conducătoare era înstrăinată și politicianizată. In Monarhia Austro-Ungară se pune problema ruperii dualismului și a autonomiei naționalităților.

Toate aceste fapte au un reflex în sufletul lui Mihai Eminescu. Articolele sale punctează fazele unei bătălii, momentele unei renașteri naționale și intelectuale. Articolele publicate în ziarul „Federațiunea" din Budapesta, în anul 1870, sunt scrise cu hotărâre, cu mult curaj, chiar cu o violență necesară creării unei stări de spirit. Articolul „Echilibrul", de-

termină chemarea lui Mihai Eminescu în fața judecătorului de instrucție dela Pesta.

Mihai Eminescu cere românilor din Ardeal intransigență, arată că „transacțiuni în drepturi naționale nu încap". Se vede destul de limpede că accentul cade pe spirit, pe puterea nevăzută a sufletului național, singur în măsură să-și hotărască destinul.

Condiționarea monarhiei prin națiune, naționalizarea industriei și a comerțului, ridicarea claselor țărănești, imanența legilor care conduc evoluțiunea unei națiuni, sunt atâtea idei pe care Mihai Eminescu le desvoltă pe un plan de adâncă înțelegere. Cu prilejul congresului dela Putna (15 August 1871) și mai înainte chiar, când publică în „Convorbiri Literare" acea „Notiță asupra proectatei întruniri"... (15 Sept. 1870) Mihai Eminescu cere „o singură direcțiune a spiritului", luptă împotriva divergențelor și a opiniilor separate, face un apel la solidaritate, dar nu mai puțin dându-și seama de lipsurile morale ale unui trecut apropiat, cere rectificarea și desvoltarea organică. Manuscrisele rămase la Academia Română ne dau prilejul să cunoaștem ideile lui Mihai Eminescu din 1868—72, chiar de pe timpul când se afla la Viena. In ele se atacă „simulațiunea" fără valoare a cosmopolitismului, falsitatea regimului de partid, cu deosebire politica desnaționalizării este aspru criticată. Conchidem de aici, că ideile lui Mihai Eminescu erau formulate și desvoltate în linii mari mai înainte de venirea lui în țară și de colaborarea la ziarele din România liberă.

Conferința ținută la Iași (16 Martie 1876), și publicată cu titlul „Influența Austriacă asupra Românilor din Principate", este o sinteză a gândirii sale politice, un punct de plecare pentru viitoarea sa activitate ziaristică. Am putea spune că ideile expuse și desvoltate în „Curierul de Iași" și „Timpul', se aflau aici în germene. Am putea adăoga, că nu aceste ziare au impus lui Mihai Eminescu o atitudine, ci el a impus-o prin autoritatea și prin convingerile lui formate mai dinainte. Critica domniei fanariote, își păstrează intactă validitatea; teoria națiunii, care lasă să cadă accentul pe legile naturale și pe lupta dintre ideia statului și individualism, este singura în măsură să îndreptățească o gândire politică românească. In critica pașoptismului și în desvoltarea antitezei dintre fond și formă, Mihai Eminescu merge paralel cu reacțiunea culturală a junimismului. Nu prin tehnică și prin metodă, ci prin esențialele gândirii sale politice, Mihai Eminescu pleacă întotdeauna dela realități nu dela închipuiri, dela fapte nu dela idei, și ajunge pentru aceasta la o concluzie dinamică și pragmatică. Răzeșul, negustorul și breslele, țărănimea, formează elementele de bază ale acestei realități.

Meritul netăgăduit al lui Mihai Eminescu este de a-și fi dat seama mai mult decât alții de conflictul ireductibil care există între naționalism și democrație; de a fi făcut din rezolvarea acestui conflict cheia de boltă a statului național, și de a fi stăruit în promovarea elementelor etnice care trebuiau să dea corp și viață omogenă statului. Nu intrau în cumpăna acestei judecăți politice alte idei decât acelea care izvorau din viața unei națiuni. Pașoptismul și urmările lui purtau vina ruinei clasei boerești; din pricina politicei democratice se sfărâmase solidaritatea și vigoarea breslelor; biurocratismul scoborîse nivelul de înțelegere al vieții și parazitismul politic se arăta de pretutindeni. Intr'o epocă în care procesul acesta era încă în plină desvoltare, Mihai Eminescu a atras atenția, a fulgerat sancțiuni de moarte împotriva vinovaților, a avut intuiția lucidă a unui

conflict de lungă durată, căzut ca un blestem de foc pe destinul națiunii. Mihai Eminescu arată cu date statistice că „populația producătoare scade dela 1864 încoace în proporții înspăimântătoare", că însuși rasa a început să degenereze și oriunde dispare boerul sau meșteșugarul român evreii sunt aceia care îi iau locul. Intr'o singură frază, răspicată categoric, se află tot misterul dominației semite: „înmulțirea evreilor în țările noastre a mers mână în mână cu reformele în sens liberal". Inlăturând cauza va dispare efectul. Iată unde apare realismul gândirii politice a lui Mihai Eminescu, ca plecând dela cauze, dela fenomene reale, nu dela idei, pentru a ajunge la soluții practice.

Evreii sunt un popor paraziţar, inasimilabil, formează oriunde se află un stat în stat și, prin așezarea lor în nodurile vitale ale națiunii, împiedică libera și normala desvoltare a elementului autohton. Pericolul evreesc nu este numai demografic, dar și național, social, politic. Demografic, pentrucă așezarea lor este eminamente burgheză: național, pentrucă fac stat în stat, neținând seamă de legile națiunii dominante: social, pentrucă înlăturând comerțul și meșteșugurile românești, imobilizează și exploatează țărănimea: politic, pentrucă evreii sunt promotorii anarhiei neputându-se alipi tradiției și rânduelii naționale a statului.

Dacă cercetăm stările sociale dinainte de acțiunea ziaristică a lui Mihai Eminescu, dacă avem în vedere pe acelea din timpul lui, și mai cu seamă pe acelea de după moartea lui și le confruntăm cu stările actuale, ne dăm seama că desnaționalizarea românilor, pericolul democrației și invazia evreilor au mers progresiv. Revolte țărănești la 1888; trecerea arendășiei aproape complect în mâna evreilor; revoltele din 1907; înstrăinarea catastrofală a orașelor; năvala evreilor în cultură și în presă. Partidele politice s'au înmulțit: anarhia socială a crescut: jaful în averea statului a devenit și mai mare. Pelagra proporțional cu populația este mai întinsă astăzi decât în 1888 sau 1907: sifilisul la fel. Unde ne aflăm? In România Mare a anului 1937 !...

Când vorbea Mihai Eminescu împotriva înstrăinării și a democrației? Intre anii 1876 și 1883 !... Iată pentruce gazetarul Mihai Eminescu trăește dincolo de timp, și articolele sale pot fi cetite și astăzi, deoarece actualitatea lor nu s'a pierdut.

Un ziarist rămâne mare nu prin temperament sau prin invectivă, cu atât mai puțin prin funcția anonimă de informator, ci prin viziunea istorică și prin acțiunea dinamică a scrisului său care îl situiază ca un promotor în pasul viitorului. Un gazetar este mare și actual în măsura în care face să trăiască, și trăește el însuși chiar, elementele de permanență ale sufletului etnic.

★

Plecarea lui Mihai Eminescu dela conducerea redacțională a celor două ziare, la care a colaborat mai mult timp, „Curierul de Iași" și „Timpul", nu se face pe neînțelegeri de idei, căci oriunde se afla Mihai Eminescu era acela care impunea prin autoritatea și convingerile lui: plecarea nu se face nici pe chestiuni materiale, căci aceste combinațiuni nu intrau în judecata vieții sale. Plecarea lui dela cele două ziare este determinată de neînțelegeri morale și de demnitate omenească. Ziarul „Curierul de Iași" tipărindu-se la Tipografia Națională al cărui director era un oarecare Mircea, acesta găsi nimerit să roage pe Mihai Eminescu să scrie și să semneze anumite articole de laudă pentru primarul Ia-

șului, un domn Pastia. Necunoscându-l și neștiind cine este, bun sau rău, Mihai Eminescu a refuzat. Mircea a propus atunci, ca să scrie el articolul, și să-l semneze Eminescu.

Aceasta a stârnit indignarea lui Mihai Eminescu urmată de demisia din redacție. Se vede treaba că judecata directorului tipografiei era prea meschină, și îndatoririle sale față de primarul Pastia prea mari, de vreme ce apar niște articole laudative care puteau fi atribuite lui Mihai Eminescu. Mihai Eminescu trimite ziarului „Curierul de Iași" o scrisoare [1]) în care, pe aceste temeiuri, își justifică dimisia. Mihai Eminescu nu putea să scrie despre un necunoscut care mai înainte fusese atacat în ziarul „Curierul de Iași"; mai mult decât atât, nu putea să-și însușească slova altuia. Faptele care îl indignau pe Mihai Eminescu se întâmplă destul de des în gazetăria noastră. Nu toți ziariștii însă au măcar o fărâmă din demnitatea omenească a lui Mihai Eminescu.

Prin anii 1876, 77 și 78 Mihai Eminescu a scris o serie de articole despre pericolul rusesc. Atunci ca și acum se vorbea de o „alianță". Se atrage atenția că „complicitatea cu Rusia e totdeauna fatală"; se demască panslavismul deghizat de creștinism și de bizantinism. Prevederele se adeveresc. Alianța cu rușii, deși ne duce la câștigarea războiului din 1877, atrage totuși pierderea Basarabiei. Mihai Eminescu adaogă: „Deși nu s'a născut însă rusul care să fie în stare a ne insufla frică, grijă tot ne inspiră, ba putem zice siguranța că ne așteaptă vremuri grele" [2]). Anii de război, 1917 și 1918, perfidia „pactelor" de astăzi, confirmă temerile lui Mihai Eminescu. Articolele împotriva rușilor provoacă intervenția lui I. A. Cantacuzino către Titu Maiorescu în care se cere temperarea violenței rusofobe la „Timpul". I. A. Cantacuzino nădăjduește să obție din partea lui Mihai Eminescu „nu ocolirea adevărului, ci prezentarea lui într'o formă mai domoală". Neînțelegerea aceasta a fost înlăturată, după cum s'a închis și cealaltă neînțelegere, dintre Alexandru Lahovary și Mihai Eminescu, provocată de atacurile acestuia împotriva conservatorilor necinstiți. Și aceasta tocmai la „Timpul"...

1). M. Eminescu: *„Scrieri politice și literare"*, Ed. Minerva 1905, vol. I. pag. 391.

2). M. Eminescu: *„Scrieri politice"*. Ed. Scrisul Românesc, pag. 163.

Bătrânul Lascăr Catargiu îi ia apărarea și îl menține ca prim redactor al ziarului. Totuși, în 1883 Mihai Eminescu pleacă dela „Timpul", pentrucă se introdusese în redacție un colaborator fără talent și incorect ale cărui articole le corecta Păucescu [1]).

„Insanitățile" colaboratorului de partid, impuse la ziarul „Timpul", determină demisia lui Mihai Eminescu. In judecata lui interveneau nu numai realitățile sociale și ideologia dar și calitatea morală a oamenilor.

Pentru contemporanii săi Mihai Eminescu a fost un îndrumător, un deschizător de orizonturi; pentru breasla ziariștilor de ieri sau de totdeauna, un criteriu etic, un exemplu viu de corectitudine morală, profesională, și de demnitate omenească. Luminând cu o viziune profetică idealurile românismului, Mihai Eminescu se integrează veacului XX prin dinamica și pragmatica ideilor sale. Timpurile de astăzi îl revendică integral, în măsura în care problemele sociale și politice de astăzi nu se pot rezolva decât prin înfăptuirea ideilor lui Mihai Eminescu.

1937

1). Dimisia lui Mihai Eminescu dela *„Timpul"* cași scrisoarea lui I. A. Cantacuzino au fost publicate de d. I. E. Torouțiu în *„Studii și documente literare"*, vol. V, pag. 121 — 123.

Nevoia unui fel de a fi

Protejați de destin, răsfățații istoriei. Norocul ne paște la tot pasul, și întâmplarea fericită ne scoate din încurcătură. Surâdem glumeț, trecem cu nepăsare pe lângă pericol, sfidăm catastrofa; și zeflemeaua, ironia, calamburul și farsa, înlocuesc pe rând sentimentul tragic al existenții. Un om străin care ar trăi pe aceste meleaguri poate că ar gândi și el la fel. Poate că și-ar schimba firea, căci mediul este tentacular, molopsitor, purtând în el germenii nepăsării. S'ar putea spune, o nepăsare inconștientă. Dar termenul este prea tare și nepotrivit. Nu de o nepăsare inconștientă este vorba, ci de o stare subconștientă, organică, tradițională, istorică. Așa au fost predecesorii noștri, așa suntem și noi, și demonul inerției ne îndeamnă să credem că și urmașii noștri vor fi la fel.

Am trâmbițat necontenit, și pe toate tonurile, până la saturație, că suntem o țară „eminamente agricolă", și nimeni, niciodată, nu ne poate clinti din credința noastră. Holdele de grâne se întind pe imense suprafețe, vântul le bate valuri-valuri de parcă ar fi apa mării; milioane de vagoane și miliarde de lei se fac din bobul cerealelor. Dar țăranul

dacă nu este sărac și pelagros, are un standard de viață sub limita medie a muncitorilor de pământ din celelalte țări europene. Subsolul țării geme de bogății naturale. Petrolul, în unele ținuturi, chiftește din pământ precum în America de acum o sută de ani... Avem un trecut războinic, plin de bravuri, de eroi și de isprăvi de arme, în care s'a mistuit întreaga clasă boerească, și Voevozii, cu securea în mână, și totuși trăim în fascinul mitului pacifist, încât Geneva are o elocință mai mare decât Câmpia Turzii, lupta dela Posada sau zdrobirea generalului Makensen la Mărășești...

Care este atitudinea cărturarilor noștri în fața acestor fapte?

Cum se încheagă conștiința unei culturi din configurația istorică și empirică a vieții? Intelectualii idealizează după pilda poeților; se lasă prinși în păinjenișul amăgitor al folclorului, și scoarța țărănească grăește pentru ei din înțelepciunea basmului; muzica tristă a cavalului tânguește idila vieții pastorale; Miorița ne coboară până la metafizica Tracilor, și ornamentația sinusoidală a oalei de pământ ne duce cu gândul la deal și la câmpie, la acel du-te vino al pământului românesc peste care odihnește elegia poeziei poporane. Edera nepotrivitei bucurii agreste se prinde de trunchiul care ar trebui să fie falnic al culturii românești, intrată în universalism, și îl înoadă în strânsoarea fără de leac a fatalității cosmice. Folclorul nu este un refugiu în căutarea disperată a originalității, nici un criteriu absolut de judecată a valorilor; folclorul este o expresie psihologică, o caracterizare (mută) a subconștientului.

Abundența motivelor muzicii poporane ar fi trebuit de multă vreme folosită de compozitorii culți, nu pentru a o reda într'o operă de interpretare, ci pen-

tru a face din ea punctul de plecare a unor transfigurări creatoare. Simfonia de culori a vieții rustice, încadrată fotografic, denotă o speță de primitivism, evident caracteristic și specific, dar nu îndeajuns de variat și de adânc pentru a contura o problemă de cunoaștere pe planul unei superioare sensibilități.

Fără îndoială că arta națională are rosturi educative și didactice de mare necesitate. Care sunt chiar indispensabile propășirii unei culturi. In folclor se află punctul de plecare al oricărei culturi; dar nu și termenul final de evoluție. Motivele folclorului trăesc latent în sensibilitatea fiecăruia dintre noi. Le percepem evidența în închipuirile artei, în procesul gândirii, în vibrația și în ritmul sufletului. Dar dincolo de funcția educativă a folclorului se întinde creația, dinamica unei culturi originale, hegemonia unei idei eroice, pasul hotărât către universalism.

Intrarea noastră în universalism s'a făcut prin spiritul luminat al Voevozilor, prin sabia lui Ștefan Vodă, prin ampioarea eroică a lui Mihai Viteazul, prin fabuloasa bogăție și fastul bazileic al Brâncoveanului. Petru Movilă, fiu de Domn moldovean, ajunge Mitropolit al Kievului, slăvește umanismul, căci era după cum spune d. Sextil Pușcariu „erudit ca nimeni altul în întreg sud estul european". Iar învățatul rus Venelin se întreabă: „care dintre cei doi bărbați cu numele Petru este reformatorul îndrăzneț al imperiului rusesc, și căruia prin urmare i se cuvine titlul istoric de „mare", Petru I, împăratul Rusiei, sau Petru Movilă?" Dar Spătarul Milescu, cu a lui înțelepciune luminată de ideile Renașterii, fiind „prea învățat și cărturariu", — era numit de Leibnitz „vir polyglottus" și „pereruditus", de îi mersese faima peste mări și țări, pela curțile împărătești, traducător al lui Petru cel Mare fiind, și diplomat trimis la Ludovic XIV. Numai împrejurările vitrege și domnia vicleană a fanarioților a făcut ca operile lui să nu fie retipărite și această figură așezată la locul de cinste. Dar nu numai Nicolae Milescu, ci toți cronicarii moldoveni au fost de mărimea lui, fiecare după rosturile pe care le-a avut, fără să mai pomenim de învățătura lui Dimitrie Cantemir și a celuilalt ce se numește Antioh.

Dar acei cari au scris istoria culturii, nu s'au învrednicit să privească mai departe de nasul lor înfumurat, de ideile moderne ale secolului XIX, și au scris cum s'au priceput, pentrucă n'au fost nici poeți nici scriitori, ci arhivari, bibliografi și compilatori, și numai Kogălniceanu, Hasdeu, d-nii N. Iorga și Sextil Pușcariu au crezut și au cugetat altfel — deaceia cu viziunea lor iar intrăm în cultura universală. Ni se va spune poate, că dacă îi cercetăm la ei acasă îi găsim într'adevăr mari, și înțelepciunea lor de necuprins — dar polemica aceasta care nu s'a făcut, totuși de aici începe. Trebue să ne punem din punctul nostru de vedere și să nu judecăm lucrurile prin prisma altora. O valoare este mare mai întâi pe plan național, o proclamă poporul, evident nu prin aclamare, ci prin totala regăsire în opera celui de o ființă cu națiunea.

Să nu ne surprindă faptul că un Eminescu, Creangă, Coșbuc, și alții de aceiași cuprindere, nu sunt îndeajuns de bine cunoscuți în străinătate. Statul cu puterea lui de dominație politică a promovat odinioară valori mediocre, și protipendada franțuzită și salonardă nu s'a învrednicit să-i cunoască. Dar nici pentru noi ei nu sunt îndeajuns de mari, pentrucă ne lipsește sentimentul de grandoare, concepția solară și dinamică a unei culturi, înțelegerea imperialistă a vieții spirituale.

Destinul cultural al unui popor se măsoară după puterea lui de dominație. Toți marii noștri scriitori au fost profeți și revoluționari, toți au despicat istoria cu o îndrăzneață viziune. Dar dezacordul dintre creație și culturalizare, dintre politică și intelect, a fost atât de prăpăstios încât s'a rezolvat printr'o cădere în vid a scriitorilor cu adevărat mari. Mai există și astăzi convingerea pentru unii că suntem o țară de compromis, un tampon convențional alcătuit între două imperialisme, când titlul nostru de glorie izvorăște tocmai din faptul că ne-am afirmat aici, în afara cadrului slav și germanic, și această dăinuire este o sublimă misiune istorică. N'am fost călcați de copitele cailor lui Napoleon, dela o parte la alta a țării, precum s'a întâmplat cu alții, — nu ni s'a contestat pe temeiuri rasiale autenticitatea culturii după cum s'a întâmplat cu Renașterea Italiei: nu ni s'a impus o aristocrație străină de neam, pentrucă nu o aveam pe a noastră, după cum s'a întâmplat cu Rusia țaristă.

Pseudo criticii, cuprinși de valul cosmopolit al ideologiilor, au contestat puritatea originii etnice a unora dintre scriitorii români. Și pe urma acestei halucinații s'a răspândit o adevărată rătăcire. Dar dacă întoarcem pagina și cercetăm origina etnică a marilor scriitori germani, italieni și francezi, vedem că polemicele în jurul acestei probleme s'au desbătut aiurea în aceiași termeni.

Un Dante și un Petrarca de origină „germană", un Chopin polonez, dar pentru a reveni la revendicările timpului nostru, un Paul de Lagarde de spiță franceză și H. S. Chamberlain (ambii promotori ai ideologiei național socialiste) de origină engleză, — nu spun oare nimic? Dar tuturor bârfitorilor le răspunde însuși Mihai Eminescu, de pulpana căruia s'au agățat osândiții Fanarului: „între strămoșii

din țara de sus a Moldovei, de care nu mi-e rușine să vorbesc s'or fi aflând poate țărani liberi, dar jidani, greci ori păzitori de temniță măcar niciunul". Noi am dat culturii franceze poate pe Ronsard, desigur de Contesa de Noailles, pe Panait Istrati; limbii americane pe Peter Neagoe, și în această categorie se prenumără și alții.

Nu ne lipsește universalismul, ci conștiința de a deveni universaliști. Ne lipsește conștiința unei misiuni culturale, încrederea într'o artă și o concepție de viață care să depășească hotarele țării tocmai prin supra valorificarea spiritului etnic. Ne lipsește, cu un cuvânt, concepția prometeică a vieții, credința că ideia românesc, după cum spunea tot Mihai Eminescu „să fie mai mare decât uman, genial, frumos"...

Intrebarea rămâne totuși în picioare: de ce nu am intrat mai de mult în universalism, în conștiința altora de a ne crede așa cum suntem? Răspunsul trebue căutat nu într'o presupusă mediocritate a culturii, ci în condiția umană și socială a scriitorului. Nu avem o tradiție a vieții burgheze, nu avem o datină intelectuală a familiilor aristocratice. Dezechilibrul sat și oraș înseamnă dezechilibru între cultură pe bază de folclor și cultură pe bază de transfigurare. Conflictul între junimism și sămănătorism trăește încă în sufletul nostru. Pe de altă parte, culturalizarea și creația sunt două fapte total deosebite. Culturalizarea presupune difuziune, obligativitate, circulație facilă, înțelegere comună, restricție; creația presupune selecție, libertatea de alegere, variație, învolburare îndrăzneață dincolo de marginele convenționalului și peste cuprinderea obișnuită a minții. Cultura se întinde în suprafață, creația pătrunde în adâncime.

Trecem printr'o epocă aprigă de culturalizare. Ea

este caracteristică acestui ciclu istoric. Dar în măsura în care i se smulg culturii elementele educative și didactice, creația rămâne în afara cadrului restrictiv. Nu îngăduie reguli de asuprire nici disciplină exterioară.

Interiorizare, decantare, selecționare a esențelor, aceasta poate aduce un regim de restricție. Dar astăzi nu există nici un scriitor cu adevărat mare, care să cristalizeze în jurul lui conștiința unei generații, să despice orizontul cu o viziune senină și dinamică, să lumineze căile destinului cu o idee-forță, — proectată peste epoca de azi în lumea ce va să vie.

In vreme ce cultura devine o forță de dominație politică a statului, creația a ajuns crepusculară, personalitatea un fapt secundar și subaltern, iar conștiința curajului în stilul vieții cerebrale, un fenomen anemic și sporadic.

Ne lipsește cu desăvârșire hotărâta și orgolioasa voință de a ne depăși încrederea prometeică în noi înșine, sfidarea pericolului, explozia prea plinului sufletesc dincolo de marginile firii.

Numai condiția umană, perfect autonomă și ireductibilă poate contura valoarea unei personalități. Numai condiția etnică, strălucerată de mitul universalismului oceanic și solar încheagă plinătatea unei concepții optimiste. Etnicul să fie ridicat la rang de uman, și să-l depășească chiar. Să smulgem din sufletul nostru pesimismul plat al înfrângerii, fatalismul eroic al vieții bazate pe împărtășirea mediocră și ridicolă a dreptului de a muri ori unde și ori cum, Să retezăm firele care ne leagă de tot ce a fost înfrângere, ratare, desnădejde și neputincioasă agresivitate în trecutul nostru. Să construim o metafizică a proprietății de a fi.

1939

Perspective critice

Dacă întradevăr critica literară este o apologie necondiționată a frumosului, am vrea să ni se arate acea pagină critică putând să egaleze cu o operă de artă.

Se înțelege, vorbesc de critica literară de astăzi. S'ar putea însă ca noi să ne înșelăm, să fie greșită definiția ce am dat-o, sau chiar să nu corespundă în totul criticei literare, și să căpătăm alt răspuns, de pildă acesta : critica se folosește de literatură pentru a lărgi câmpul de înțelegere al ideilor : critica ia ca punct de plecare fenomenul literar pentru a desbate o problemă mult mai vastă și mai adâncă : corelația dintre realitate (mediu, individ, societate, istorie, tradiție, etc.,) și artă. Atunci, replica noastră ar fi următoarea : după cum n'ar fi posibilă o artă de a iubi fără o fierbinte și pătrunzătoare sensualitate, tot asemeni, nu este posibilă o artă critică fără facultatea de a înțelege, de a diseca și de a trăi noțiunele, ideile și cuvintele.

Cunoașterea vieții prin studiu este insuficientă, parțială, neîndestulătoare pentru a cuprinde toate marginele curiozității. Cunoașterea adevărului științific nu satisface și mai cu deosebire nu elimină

trăirea. De aceia drama lui Faust, în cea de a doua ipostază, se transfigurează în trăirea cunoașterii, prin acțiune, direct și sincer, prin experiment și mărturisire. Și viața îl face nu să vadă viața, nici să o cunoască, ci să o trăiască.

Obiectul artei nu este atât de mult cunoașterea individului, cât mai degrabă cunoașterea omului. Operile de artă rezolvă ontologic această problemă. Nici o cultură, nici o epocă, nici un curent literar n'a depășit posibilitățile de cunoaștere ale clasicismului. Pentrucă scriitorii clasici au cercetat omul în întregime, ca o realitate vie, fără să neglijeze puterile superioare: destinul, hereditatea, zeii și istoria. Omul clasic nu este făurit în fantezia scriitorului, nu este o abstracțiune de laborator, nici un fenomen grefat pe o singură posibilitate de existență, ci este omul complect. In clasicism, omul, eroul, scriitorul, cunoaște dimensiunile sufletului său, este stăpân pe chipul celuia din lăuntru, și fizionomia sa este aidoma adevărului.

Această sinceritate complectă, această strânsă corespondență dintre configurația interioară și expresia comunicabilă, această încredere în adevărul valabil prin evidența lui, elimină particularismul, spulberă criteriul arbitrar al cunoașterii, adâncește o limită acolo unde ignoranța sau viclenia străpung destinul operii și al scriitorului cu libertatea ficțiunii.

Acest fel de a vedea, nu este compatibil decât cu o societate în care adevărurile morale nu sunt puse la îndoială, unde arta nu este o alchimie verbală, croită pe înțelesul ocult al celor câțiva inițiați în formulele magice, unde circuitul vital nu se face la întâmplare, ci în armonie cu legile naturale și eterne ale fiziologiei umane. Civilizația și filosofia în epocile de clasicism se bizuiau pe câteva adevăruri fundamentale, invariabile, care puteau fi dogmatice în expresia lor științifică, dar înrădăcinate cum erau în societate, dădeau tărie și durată conștiinței omului. Aceste epoci n'au creat adevăruri, n'au făurit o anumită realitate, n'au descoperit legi științifice încadrate în formulele matematice. Au observat, au studiat, și au filtrat prin aparatul rațiunii fluxul realității. Din acest proces de întrepătrundere s'au desprins aceste adevăruri.

Compenetrația care se rânduește între literatură și gândire este atât de evidentă încât în fiecare epocă găsim corespondențe simbolice.

Clasicii aveau un ideal estetic în artă, concretizat într'o frumusețe fundamental omenească, inspirat de operile nepieritoare ale literaturii greco-romane; „Racine, — spune undeva Thierry Maulnier, ne invită să preferăm umanul sublimului". Romanticii aduceau o pasiune puternică, un individualism moral, un sentimentalism crepuscular, căruia îi lipsea de cele mai multe ori frâna regulatoare a rațiunii. Sau dacă, romanticii erau și raționaliști, ei concepeau rațiunea ca un privilegiu al individului, desprins de societate, liber arbitru al propriei sale hotărâri. Paseismul romantic este semnul unei virilități în decadență. Judecând schematic, între cei doi poli care structurează pe o gamă de infinite posibilități fenomenul literar, naturalismul, simbolismul, apoi impresionismul și grotescul sunt poziții intermediare și secundare romantismului. Literatura romantică este o creație de momente sufletești trecătoare, fără durată gregară, o psichologie aproape infantilă, explosivă, feminină, dacă nu chiar dubioasă, și firește, lipsită de permanență.

Clasicul promovează critica academică, profesorală, didactică, rațională fără a fi raționalistă, critica adevărului etern și a frumosului moral.

Romanticul promovează critica de idei, de pasio-

nată dialectică, critica de impresii fugitive care se potrivește numai momentelor exprimate în opera de artă. Critica clasică: Boileau. Exemplarul cel mai caracteristic. Critica romantică influențată de Descartes, începe cu Voltaire și Bayle. Se alcătuesc dicționare și se legitimează un pronunțat criticism. Critica devine un instrument profesional, pretențios, oscilând între intransigență și jocul de cuvinte, între atitudinea temperamentală și judecata însuflețită de năvala sentimentelor. Două extreme: Racine și Victor Hugo. Prefața la Cromwel și prefața la Bérénice.

★

Modernul se află în căutarea unui tip psichologic, a unui om nou, închipuit în necontenită mișcare, cu o fluctuență esențială a spiritului, capabil să înregistreze toate gamele spiritului, ispitit însă să le trunchieze și să le elimine după criterii strict personale. Modernismul, acest „un nouveau mal du siècle" (Marcel Arland), se încadrează perfect în formula: „La Recherche du Temps Perdu". O samă de noțiuni, senzații și idei, izvorăsc din trecut, din zona obscură a subconștientului, se transcriu parțial, fumuriu, fără consistență, kaleidoscopic, cu totul gratuit și fără control. Lipsit de certitudini, modernul se află totuși în căutarea unei certitudini. El o găsește după împrejurări și temperament, în convertirea frenetică, în misticism, în optima rezonanță sensorială, în procesul gândirii abstracte, fie chiar în mașinism sau în tentaculara obsesie sexualistă. Nu este pentru nimeni surprinzător că în operile moderne se întrunesc raze de clasicism, perfecțiuni și lucidități, alăturea de dezolarea romantică, de răzvrătirea disperată împotriva oricărei ordine morale, estetice sau sociale. Omul modern în literatură vrea să fie unic, inedit, identic cu sine însuși, sublimat într'o închipuire care se desprinde de timp și de spațiu.

Plutim în modernism, prin împreunarea, de cele mai adesea ori hibridă, a tuturor curentelor literare. Dar acest eclectism nestratificat, această fuzionare a contrariilor, subliniază tocmai caracterul patent al unei epoci de decadență.

Intr'o cercetare critică anterioară, găseam modernismului literar și poetic cu deosebire, unele calități care-l fac viabil, care sugerează dacă nu chiar promovează dinamica vieții. Dar neorganizat după cum este, pânditor viclean al fluidității, modernismul poetic este prin însuși esențele lui susceptibil de depășiri sau de anulări, de influențe diverse și de infuzii de feroce originalitate, încât se află în perpetuă devenire, ceiace înseamnă că neputând fi încadrat nu poate fi definit decât tocmai prin inpreciziunea formală a unei definiții.

Critica literară oglindind fiziologia literaturii, s'a orientat și ea în aceiași direcție. A devenit subsecventă fluidității, robită de facilitatea unei pseudo-înțelegeri, și din înfeodări în servituți a sărit peste rosturile ei anulându-și vitalitatea.

Pe scurt, care este atitudinea criticii literare în fața modernismului literar? Răspundem: de lingușire servilă, de înțelegere parțială, de ridicolă ghicitorie și alambicată exprimare. Nu dintre aceștia face parte un André Suarès, și totuși iată ce spune: „Două semne pe lângă multe altele le are marele critic: să poată să admire o operă a unui spirit contrar sieși, și de care totul îl desparte, mai puțin forma; și apoi să fie mai sensibil operilor timpului său decât operilor trecutului". Și mai departe: „Insă operile în viață pot să moară, și de aceia ele ne cer să le apărăm". Impotriva cui? A uzurii timpului care macină mediocrițățile poate, și atitudinea unei astfel de cri-

tice ar fi vădit parțială. Impotriva operilor consacrate care n'au nevoe de aderența criticii moderne, dar și în acest caz, ar însemna să se renunțe la un criteriu de judecată făcându-se loc unei concepții negativiste ceiace ar fi și mai lipsit de temei. Facultatea de alienare, camelionismul sufletesc, mimetismul oportunității și al modei stânjenesc spiritul critic, făcând din el o valoare venală. Critica devine o specie de literatură marginală, cu broderii stilistice, filigrame, creneluri și grațioase creionări.

La fel au procedat și cei mai onești din criticii literaturii românești, dar cu o onestitate amăgitoare, de vreme ce toate eforturile lor se concentrau exclusiv în jurul actualității, făcând tabula rasa peste trecut, nevoind să ție seama de contractul spiritual al unei culturi care se revendică din toate timpurile. O operă literară este viabilă când se încadrează complexului de certitudini ale unei culturi, când se armonizează cu stilul biologic al unei societăți. Bunăoară critica românească nu a ținut seama de Panait Istrati, de Martha Bibescu sau de Petru Neagoe. Și totuși sunt scriitori de sensibilitate și inspirație autohtonă, dar se crede că nu pot fi integrați efectiv literaturii românești pentrucă primii doi au scris în limba franceză iar Petru Neagoe în limba americană. Iată prin urmare un criteriu. Argumentul este însă șubred, căci traduși în românește, după cum au început să fie, tustrei solicită un act de stare civilă pe care critica nu vrea să-l semneze.

N'a fost prezentă la debutul lor și la apariția succesivă a operilor, ce rost mai are acum? Șiretenia acestui răspuns se divulgă însă de îndată ce întoarcem pagina. Zdrențele poetice ale lui Ilarie Voronca sau Tristan Tzara, bizare bâjbâeli exotice, culese de la periferia literaturii franco-române, găsesc destui apologeți critici, care, cu naivitate vrednică de compătimire, se străduesc să înțeleagă ceiace este de neînțeles.

Inregistrând orice, găsind false înțelegeri pentru orice opuscul, critica devine un fel de istorie literară, adică un tratat de anatomie în care se află disecat și creerul și anusul. A cuprinde înseamnă a cunoaște și a înțelege, iar a înțelege înseamnă a trăi. Și cine oare ar putea să se laude că a trăit atât de intens viața literară încât el însuși să devie o cutie misterioasă cu rezonanțe universale. Înțelegem câtă perspicacitate și cultură generală i se cere criticului ca să pătrundă și să înțeleagă, să explice și să dea relief de durată tuturor operilor de artă. Un astfel de orgoliu nu este prosper decât atunci când face dovada unei nediscutate autorități. Și tocmai aceasta este deficiența esențială a criticului de azi. Nevoit să selecționeze, să elimine și să promoveze, fiind deci un justițiar al valorilor literare, criticul trebue să fie cult și onest. Și cultura în critică nu începe și nu se oprește la fenomenul modern.

Să facem un bilanț sumar al unei activități critice oarecare: se obișnuește a se prezenta un autor prin una din cărțile sale. Aceasta este altceva. Se numește cronică. Dar când aduni cronicele în volumul de „critică", se cere cel puțin onestitatea de a prezenta pe scriitor prin operile sale fundamentale. Neprocedând astfel, alegerea este dintr'odată lipsită de onestitate. Un critic care înregistrează cu o alegere arbitrară aspectele lirice sau epice ale literaturii contemporane, fiind întrebat de ce nu a pomenit cel puțin cutare operă remarcabilă a timpului nostru, răspunde cu o șiretenie prefăcută: aștept să apară și volumele următoare, căci de abea ne aflăm la primul. Intâmplarea face să apară și volumele celelalte, dar criticul nostru se cufundă în tăcere.

Este și acesta un procedeu alăturat celorlalte. Când vine scadența sfârșitului de an, criticul ajuns iarăși cronicar, își caută iertăciunea: afinitate electivă, imposibilitatea de a putea cuprinde toată producția literară a unui an, și alte motive de felul acesta. Criticul lipsit de onestitate, pe care crede totuși că o are, contribue voit la dezorientarea cititorului său. Îi servește cronica anumitor cărți și trece sub tăcere altele. Însuși procesul critic este diformat. Această discuție ar avea un sens atunci când am admite că critica literară este un gen preferat de cetitor. Vânzarea cărților în librărie ne dovedește tocmai contrariu. Cititorul ia contact direct cu operile literare și devine un devotat prin propriul lui simț critic. Dar nici scriitorii între ei, nu se citesc în operile critice. Verificarea ne-a venit dela autorul unei cărți de studii critice, care se văita că în opul lui se vorbește de mai mulți scriitori de câți cumpărători a avut cartea. Concluzia este clară: scriitorii se dezinteresează de critica operii lor.

Dacă însă în fața literaturii, critica își arogă poziția privilegiată de mentor care dispune săptămânal de ora de dirigenție, să-i zicem foiletonul critic, față de ea însăși este circumspectă și strategică. Iată un exemplu în văzul tuturor. Au apărut nu de mult trei lucrări. Le numim: „Arta cuvântului la Eminescu" de D. Caracostea, „Literatura română" de B. Munteanu, și „Naționalismul în presă" de N. Davidescu. Ne-am fi așteptat ca în jurul acestor studii să se ivească discuții și chiar polemici. Nimic din toate acestea, ci numai: semnalări prudente, oarecari observațiuni de amănunt în jurul d-lui N. Davidescu. Evident că acel care odinioară a militat un intransigent impresionism critic a făcut astăzi un salt la cealaltă extremitate. Dar chiar consemnând această inconsecvență, opera critică de astăzi

se cerea cercetată pentru valoarea legitimă a noului punct de vedere.

Fără a stârni susceptibilitatea cuiva, făcând un proces de intenție, ținem să evidențiem totuși că în domeniul criticei literare nu s'a desbătut și nu s'a încercat a se rezolva nici una din problemele fundamentale ale culturii noastre de astăzi. Jalonările și limpezirile au venit din altă parte, dela scriitorii care nu fac din critică un militantism publicistic. Criticii moderniste i se pune așa dar nu numai o problemă de gândire dar și de perspectivă.

Rămânând la rolul ingrat pe care și-l asumă, de a deslega vrăjitoria încâlcită a fenomenului modernist, abdică ea însăși dela situația consacrată de gen literar, își emasculează stilul, folosind un limbaj abstract, colțuros și viclean. A vorbi deci în critică de indefinibilul și imponderabilul operii de artă, înseamnă a renunța să deslușești misterul unei creații prin lipsa unui aparat de discernământ. Și de oarece noi nu avem nici un mijloc cert și lucid, comunicabil și pe cât posibil obiectiv, de a încadra misterul în limite inteligibile, arta criticului și metoda și stilul său rămân tot un mister. Această misteriologie, care se vrea critică, ne poartă cu gândul la veacurile de ocultism, când adeptului i se cerea inițiere, o facultate excepțională și tainică pentru a se învrednici cu utilajul atât de complicat al acestei necunoscute cunoașteri.

1939.

● ● ●

Arta și pornografia

In judecata critică a operii de artă se fac în general două greșeli: cei care apără pornografia consideră arta ca o manifestare liberă a spiritului, emancipat de toate constrângerile sociale, fără corelațiune cu mediul, timpul sau psihologia artistului; cei care atacă pornografia greșesc atunci când pornesc dela principii absolute, de morală și educație. Arta neavând întotdeauna un scop educativ, nu are în vedere niște principii dinainte stabilite, nu recunoaște validitatea unor reguli morale invariabile.

Democrația, liberalismul, epocile de relaxare a disciplinelor sociale sunt de partea pornografiei. Legătura între apologeții democrației și pornografie este obligatorie. Pornografia are ca mediu moral democrația. Democrația creiază condițiunile prielnice unei libertăți deșănțate, fără nici o disciplină impusă individului. Libertatea este folosită împotriva societății, a statului, a normelor de conducere a unei culturi. Din această pricină se face o confuzie între libertatea necesară actului de creație, și libertatea de a distruge, a combate și a sfida cu cinism. Ipocrizia și reaua credință merg pe acelaș drum. Tendința dizolvantă și anarhică intră în domeniul criticei, în idei și în teorii.

Nu ne vom ocupa de cazurile izolate și personale, ci de curentele sociale, de procesele literaturii care au promovat și apărat pornografia. Pompeiul bună oară, ilustrează grafic spiritul pornografic al societății antice. Desenuri pe pereți, grupuri în marmoră, statuete, bibelourile exprimă libertinajul societății. Mai întâi, termenul de pornografie, pentru asemenea cazuri, este impropriu. Imbrăcămintea era sumară, nudul era pretutindeni admirat pentru frumusețea formei, femeia goală era o operă de artă, iar corpul omenesc prețuit pentru sănătatea robustă și armonia formelor. Sportul însemna mai întâi frumusețea și sănătatea, deabea în al doilea rând forța fizică.

Lumea umbla mai mult goală decât acoperită. Societatea aristocrației tutelare trăia într'un mare belșug, cunoștea risipa, cheful și sexualitatea, care în cadrele intelectului, a spiritului, ironiei și artei, exprimă sensiblitatea unui creer rafinat .

Pornografia antică avea un cadru de manifestare artistică. Era cu alte cuvinte, o pornografie a frumosului.

Evreii în antichitate, nu cunoșteau frumosul artistic, nu admirau nudul din punctul de vedere al armoniei, echilibrului, culoarei și mișcării.

Sexualitatea evreilor înseamnă satisfacere animalică, împreunare râncedă, deșănțare murdară de patimi josnice și perversiuni. Cu elementele eroticei ebraice judecăm partea de jos a pornografiei, acolo unde predomină grotescul, lucifericul, morbidul, hâzenia fizică și morală.

Iată așa dar cele două puncte de plecare: erotica ebraică și erotica greco-romană. Tot ce naște din mitologie, ca inspirație sau formă exterioară, exprimă frumosul, sănătatea, armonia, se înalță pe cul-

mile dumnezeești ale spiritului și ale artei ; tot ce se inspiră din Biblie, din cântarea cântărilor, din epitalamul noului Babilon naufragiază în lubricitate venerică.

Are Rubens câteva tablouri de inspirație mitologică, bogate în culori, în cărnuri și mișcare, pline de viață, etalând o exuberanță de forme bine hrănite, de delicii și pasiuni erotice în care sexul fructifică și desăvârșește ideia de armonie a frumosului. Am admirat de multe ori stampele lui Hokusai, ca exprimând simbolul falic și prin actul fiziologic fecunditatea magică a naturii, miracolul germinației, eterna regenerare a omenirei din propria ei sămânță. Hokusai ca și toată erotica japoneză are în vedere acest simbol. Privind planșele nu încerci un sentiment veneric de provocare, o excitare fiziologică a simțurilor, ci grandoarea simbolului, deprinderea cu fenomenul esențial al creației. I se atribue lui François Rabelais o seamă de caricaturi satirice s'au falice în care își bate joc de Francois I, sau de Papa Iuliu II. Pentru aceasta Rabelais nu poate fi luat drept un pornograf. Scopul lui a fost ironia, satira, batjocura, cu un gând moralizator, căci el avea în vedere metehnele, obiceiurile rele. „Gargantua et Pantagruel", operă literară cu rezonanțe pornografice în unele locuri, tocmai prin aceasta ea rămâne expresia verbală a unei satire sociale, șarja decăderii morale, toate acestea închegate într'o superioară formulă de artă. Planșele caricaturale ale lui Lucas Cranach cu text de Martin Luther, închipuite pentru sfidarea și jicnirea papalității, au avut un rol politic, religios și revoluționar în vremea reformei. Caricatura pornografică și vorba cu aluzii sexuale sau vulgare, cu scopul de a biciui moravurile, de satiră, șarjă, și în cele din urmă de umor, noi o acceptăm așa cum este, fără să-i opunem pudicitatea

ipocrită a unei teorii, care, neacceptând umorul verbal nu aprobă nici pamfletul și nici caricatura. Cauterizarea impostorului și a demagogului, a vulgarității și a stârvului moral care infectează atmosfera, iată încă unul din scopurile acestei arte. Marii pamfletari, români sau străini, au fost ca să zicem astfel pornografi. Paharnicul Sion, I. L. Caragiale, Tudor Arghezi; dintre cei străini citând numai pe Léon Bloy și Léon Daudet sunt deajuns.

Alta este însă inclinațiunea monovalentă a poporului evreu care vede în pornografie unica manifestare a vieții, și de aici o seamă de manifestări literare sau plastice, care slujesc exclusiv sexualitatea.

Am putea spune că pornografia începe acolo unde artistul vede cu sexul și gândește visceral cu șira spinării. Pornograf mai este și acela care din deșănțarea lubrică își face un scop al intelectului. Boucher care a pictat pentru iatacul doamnei Marchize de Pompadour mai multe tablouri galante nu este un pornograf, pentrucă plăcerea sexuală este deabea schițată, având mai mult efecte de sugestie, pe câtă vreme desenele lui Felicien Rops sunt smulse dintr'o lume de imagini în care predomină sadismul, exhibiționismul și deboșeria, totul fiind denaturat până la grotesc, diformat până la hâzenie. Din această cauză erotica lui Felicien Raps nu are nici măcar efecte afrodisiace, ci te desgustă de lume și de viață, îți picură în inimă desnădejdea și amărăciunea, te face să simți mirosul de putrefacție și rânceda duhoare a casei de toleranță.

Dimpotrivă, cărțile lui Magnus Hirschfeld și tratatele pseudo-medicale ale lui Sigm. Freud au tot ce le trebue pentru a fi niște prezentări decorative și înflorite a actului sexual. Sigm. Freud se adresează intelectualului. Desvoltă sexualitatea pe cale rațională, folosind știința, cultura, arta, literatura. Magnus

Hirschfeld este mai comod, folosește calea simțurilor, a văzului în primul rând, prin planșe în culori și descrieri anatomice, — zgândărind fantezia și imaginația. Nici știință, nici artă, nici sinceritate, și cu atât mai puțin naturalism. Sigm. Freud și Magnus Hirschfeld sunt doi pornografi care exagerează, falsifică, reduc totul la sfera sexuală, obsedați fiind de unicitatea unui fenomen, care are fără îndoială însemnătatea lui, dar nici decum nu cumulează pluralitatea fenomenelor vieții.

Definiția juridică a scrierii pornografice este alta. O găsim în pledoaria procurorului general de Sena în procesul intentat lui Gustave Flaubert pentru romanul său „Madame Bovary": „Scrierea pornografică este aceia care este scrisă cu scopul unic de a atâța pasiunile sensuale în spirit de vițiu și desfrâu". Acel care a definit astfel pornografia neglijează elementul artistic. Explicațiunea este simplă. Romanul „Madame Bovary" fiind o operă de artă literară, chiar dacă are unele pasagii pornografice nu i se poate face o culpă din această pricină. Ceiace impresionează în primul rând, este opera de artă: stilul, fraza, limba, descrierea, imagina, zugrăvirea moravurilor, etc. Pornografia este incidentală, se pierde într'un vast ansamblu, și cade pe un al doilea plan. Noi socotim operă pornografică aceia căreia, lipsindu-i elementul artistic socotește lubricitatea sexuală și manifestările declive ca esențiale vieții. Obsedatul sexual, dezechilibratul fiziologic și moral, acela care nu găsește expresie adecvată stărilor sale decât în vulgaritate și scatologie, este prin definiție un pornograf. Avem câteva cazuri în literatura românească a evreilor: M. Bonciu, Emil Dorian, Ion Călugăru, Camil Baltazar, Felix Aderca. Acești scriitori privesc în trivialitate și în pornografie cași în propria lor conștiință. Operile lor nu au nici

o valoare artistică. Nu cunosc limba românească, n'au un stil gândit în românește. Critica de rea credință și de interese comandate a lui G. Călinescu și Pompiliu Constantinescu, nu vede lipsa artei și aprobă pornografia. D. Șerban Cioculescu va purica o ediție critică găsindu-i virgulele lipsă, va încerca polemici pe statistica accentelor și a punctelor, dar cu o optică ipocrită nu va băga în seamă pe stricătorii de limbă, pe adversarii artei românești din tabăra pornografilor evrei. La fel s'a întâmplat și cu d. Zaharia Stancu provocatorul anchetei din revista „Azi" [1]). Scriitorii care apără pornografia se văd nevoiți să facă politică. Sunt în mod obligatoriu democrați, comuniști, țărăniști, împotriva naționalismului și a antisemitismului.

Primul la număr d. Geo Bogza vorbește de „o carte în afară de înțelesul comun al oamenilor", o carte ce se numește „Poemul invectivă" și este după părerea autorului „un atentat la liniștea și la confortul spiritual al lumii". Unde este minciuna și ignoranța agresivă? Nu oare în pretenția d-lui Geo Bogza? Cartea la drept vorbind nici n'a existat, de oarece însuși autorul ne spune că ar fi putrezit în rafturi. Cum poate fi un atentat împotriva „lumii" (subliniați grandoarea), ceeace nici nu există? Și la fel sunt și celelalte răspunsuri: fără logică, fără sinceritate, svârlite numai pentru a creia confuzia ideilor dincolo de obiectivitate și de bunul simț. D. Șerban Cioculescu, liber cugetător, nu pierde prilejul să se războiască cu fascismul. Și totuși, afirmă stăruitor că nu face politică în critica literară. Intr'o altă frază d. Șerban Cioculescu îl atacă pe d. Zaharia Stancu, drept recunoștință că l-a invitat să răspundă la ancheta revistei „Azi", căci nebăgare în seamă

1) No. 29, anul 1937.

nu credem să fie. Domnii Emil Gulian și M. H. Maxy deasemenea fac politică.

Atacă nu știu ce „platitudine a clasei stăpânitoare" pentru a susține libertatea pornografului. Politică în afara criticei literare face și d. Zaharia Stancu în răspunsul pe care și-l dă la anchetă. Îi trimitem pe toți la „ediția specială" a revistei „Facla", consacrată procesului de pornografie intentat de C. Banu lui Constantin Stan și N. D. Cocea. Vor avea multe lucruri de învățat tocmai pentru apărarea pornografiei.

1938.

• • •

Condițiile actuale ale pornografiei

Dacă libertatea desăvârșită este nu numai climatul necesar, dar chiar principiul conducător al operii de artă, atunci poetul și scriitorul se izolează în meandrele anarhiei sale lăuntrice din care nu mai poate scăpa decât cu riscul unei discipline.

De îndată ce am ajuns la această limită, arta încetează de a-și mai păstra ființa, în sensul modern dar și deviat al cuvântului. Ajungem astfel la următoarea concluzie: ori arta adevărată începe cu scriitorii moderniști, și atunci trebue să facem tabula rasa peste celelalte generații, peste epocile anterioare ale literaturii românești, — ceiace ar fi o pretenție monstruoasă și deadreptul anarhică, — ori, în sânul literaturii de azi s'au strecurat o samă de pornografi și șarlatani, și atunci, trebue să facem un distinguo categoric între ceiace este artă și ceiace nu este decât înșelătorie și exploatare comercială a patimilor josnice. Deosebirea aceasta se face în folosul acelora care înțeleg chiar limitele libertății în opera de artă.

Indreptățirea fiecărei formule de artă denotă o lipsă de simț critic, o slăbiciune intelectuală incapabilă să observe sensul permanentului și al viabilității, constatând caducitatea valorilor superficiale și improvizate. A nu ține seama de efemerul unei atitudini condamnate amuzamentului și scandalului, a dori să dai trăinicie unei valori care prin structura ei înlătură orice putință de continuare, înseamnă să abuzezi în chip șarlatanesc de prerogativele discernământului critic.

O operă de purificare, de limpezire a situațiilor artificial create, este necesară și din punctul de vedere al acelora din cealaltă parte a baricadei. Deoarece nici o idee nu se poate susține prin ea însăși, ci numai printr'o aderență trainică la realitate, se înțelege dela sine că, acei care refuză această clarificare sunt sau de rea credință sau, prin scrisul lor niște scandalagii ai literaturii.

Viața și opera unui scriitor nu depinde numai de o formulă de artă, de o viziune, care se arată la un moment dat și de unde începe desfășurarea operii. Intervin, fie în clipele elaborării, sau mai înainte, când opera se află numai în germene, o samă de considerațiuni exterioare, sau tot atât de frecvent, unele lăuntrice, și care nu pot fi mărturisite întotdeauna. O boală ascunsă, o patimă moștenită, o hereditate bolnavă, mediul din care s'a ridicat și a trăit va influența considerabil viața artistului, atât de mult încât, atunci când opera lui va rămâne în circulație, devenind un bun al generațiilor și al culturii unui popor, viața scriitorului va fi cercetată și luminată prin opera lui, după cum și reciproca rămâne valabilă în critica și istoria literară.

In perspectiva lumii moderne opera literară va trebui judecată ținând seama și de condițiile vieții publice și sociale. Aglomerațiunele urbane, idolul forului, gustul contagios și asupritor al publicului, editurile comercializate, presa democrată care face reclama, curentele literare variate, solidaritatea de gașcă, sunt atâtea cauze care influențează opera de artă și pe scriitor. Mica burghezie, acea clasă socială periferică orașelor, mahalaua pe care a ridiculizat-o Carageale, se complace într'o superficialitate și o lipsă de gust vecină cu imoralitatea. De la ipistatul imberb, până la prostituate, trecând prin birourile micilor funcționari, pentru a ajunge la mansarda băiatului de prăvălie, și la grădina publică a liceanului repetent și sportiv, în această lume sunt cetite și devorate cu pasiune romanele de scandal, acele aventuri sentimentale și erotice care degenerează în crimă, ebrietate și sxualism vulgar. Dekobra, Pitigrilli, I. Kessel, Guido da Verona și o samă de nume inprovizate, sub care se ascund scriitori români sau străini, circulă nestânjeniți în această lume. Succesul lor este considerabil. Incepând de la „Nana" lui Emile Zola până la „Fecioara de 18 carate" a lui Pitigrilli, această literatură pornografică a cunoscut un mare succes de librărie.

Sunt oameni cu o cultură minoră, cu un orizont intelectual foarte limitat, care gustă aceste piese de senzație, și cum imitația este un blazon al celor lipsiți de spirit critic, ei nu știu deosebi ficțiunea literară de realitatea trăită. De aici până la trăirea efectivă, prin imitație, a romanelor pornografice, nu este decât un singur pas. Iată unde se vede reflexul lor social. Acolo unde începe imitația și trăirea: acolo unde gustul se alterează și preferințele se înoadă pe aria exclusivă a decadenței morale. Succesul de librărie, un adevărat triumf, pe care l-a atins în România „Educația sexelor" a d. Eraclie Sterian, oglindește un nivel de cultură foarte redus. Cele douăsprezece ediții, pot fi cu bună dreptate invidiate de

cel mai mare prozator de astăzi, fie el Cezar Petrescu sau Ionel Teodoreanu.

Desvăluirea secretului intim, datele asupra tehnicei sexuale, povestirea fără ocoluri a legendei sexuale creiază o euforie lăuntrică, o curiozitate care se cere necontenit satisfăcută, și dacă ne gândim că această carte a circulat mai cu seamă în mâinile adolescenților, atunci înțelegem pentru ce d. Eraclie Sterian a devenit celebru. Ori ce s'ar spune însă, patronul pornografiei literare în România rămâne tot editorul Ignatz Hertz, și nu este lipsit de semnificație faptul că este evreu. Oare cel mai îndrăzneț editor și autor de cărți pornografice din Germania nu era până mai acum câțiva ani Magnus Hirschfeld? Oare Georges Anquetil nu este evreu, și faimoasele librării din Rue de la Lune din Paris nu sunt conduse cu deosebire de evrei? Sunt coincidențe naturale, obligatorii chiar, între rasă și pornografie. Șarlatania editorială a firmei Ig. Hertz este de o îndrăzneală neînchipuită. Romane polițiste și criminale, lansate sub formă de fascicole, la început gratuite, cu o reclamă răsunătoare: broșuri detective, cărți de literatură senzațională și modernă împodobite cu fotografii obscene. Vândute pe un preț modic, cărțile lui Ig. Hertz s'au răspândit în zeci de ediții. Firma Hertz nu s'a lăsat intimidată de nicio critică. Și-a plătit stăruitor reclama la majoritatea ziarelor, a trimis agenți de publicitate în toate orașele, a deschis chioșcuri în calea școlilor și a ministerelor, acolo unde, la anumite ore, circulă un public numeros de curioși și de cititori. Păinjenișul editorial al firmei Hertz a pătruns pretutindeni.

Scandalul a izbucnit, după cum era și logic, în ziua când editura a înființat o secțiune pentru publicitatea comunistă. Iată așa dar cum se înșurubează

tripiedul acestei scandaloase aventuri: pornografie, bolșevism, semitism.

Cu aceste constatări am intrat în miezul celui de al doilea element care influențează opera și viața interioară a unui scriitor: editorul. Atunci când acel care tipărește și răspândește cărți, în speță editorul, este condus numai de interesul material, gustul literar este exploatat în această direcție. Etalarea goală a instinctelor, furoarea senzațională, scenele pornografice predomină. Au făcut vâlvă, acum câțiva ani, scrierile sexualiste ale lui Lawrence. Câteva ediții au fost epuizate. Publicul părea saturat. Gloria lui Lawrence în România părea încheiată. Deodată s'a ivit d. Felix Aderca, și contractul a fost încheiat pentru un roman apocrif, al unui scriitor ce nu exista, botezat pentru circumstanță Clife Moor. Parchetul intentează proces, falsificatorul este demascat, cartea este scoasă din circulație.

Dar scandalul nu se oprește aici. Apare pe orizont d. H. Bonciu, recte Haimovici, cu cele două cărți ale sale: „Bagaj" și „Pensiunea d-nei Pipersberg". Autorul făcuse războiul. El însuși o mărturisește: „Ca August Prostul la manej, purtând ghiuleaua groazei în spate". Sfidarea resurecției naționale, insultarea armatei și a războiului de întregire, predomină alături de pasagiile celui mai vulgar sexualism. Nici o acțiune epică, nici o analiză psihologică, nici o formulă de artă. Un bordel deschis în plină stradă.

Genul își are prozeliții săi: toți din aceiași categorie. Pecetea semitismului este neștearsă. D. Ion Călugăru (Davin Sin Itic), Camil Baltazar (Leopold Goldștein), Felix Aderca, M. Blecher și atâți alți șarlatani și pornografi, în corul asurzitor al impertinenței, dirijat de broasca țestoasă E. Lovinescu.

Ce face presa? Căci am ajuns la cel de al treilea factor care influențează opera, devenită acum de

presupusă artă. In majoritatea cazurilor, tace când este vorba de demascarea unei șarlatanii, sau creiază o diversiune. Presa în regimul democratic este o morfină. Licoarea anesteziantă care se vinde în fie care dimineață cititorului cu trei lei, sub forma unei foi tipărite, având de scop: să-i întunece privirea, să-i scadă acuitatea vizuală, să-l facă să creadă în anumite minciuni, și să nu-i dea răgazul unei desmeticiri.

Cititorul devine îndatoratul unor opinii false, și pentrucă nu scrie, crede că acei care scriu au talent; își imaginează că ceiace este scris are valoarea unui adevăr și trăește în această iluzie. Credulitatea publicului cultivă această funerară minciună; credulitatea publicului a creat acest mit al presei. Puterea lui de fascinație este atât de mare, idolul este atât de fioros și ofrandele adunate în juru-i atât de numeroase încât, dacă cineva ar încerca să spulbere otrava adormitoare, demascând minciuna care se destilează în fiecare zi, dar mai cu seamă dând la iveală toate faptele tăinuite sau îndepărtate metodic, nimeni n'ar crede. Presa este vulnerabilă, ziaristul la fel, dar și publicul este incapabil să susțină o acțiune de regenerare.

Din această pricină presa a ajuns un rău necesar. Atâta vreme cât vor bâzâi ca strigoii trecutului marotele secolului XIX, atâta vreme cât vor domina ideile democratice, presa își va continua acțiunea perseverentă de amăgire. Cetitorul de ziar, acest atom component al opiniei publice, își plătește în fie care zi morfina, otrava uitării și a minciunii.

Trăesc în fascinația unei himere acei care-și închipue că presa va putea fi controlată sau îndrumată spre orizonturile morale și obiective ale culturii naționale. Numai o presă dirijată, încadrată unui

stat etnic și autoritar, va putea împlini acest scop. Celelalte încercări rămân sporadice.

*

Nu vom proceda polițienește, și nici nu vom face uz de codul penal. Nu pentrucă infractorii, șarlatanii și pornografii nu o merită. Dar din motivul că o problemă de morală și de cinste în literatură se judecă numai cu argumente critice, inspirate de legile eterne ale frumosului. Ne aflăm în domeniul artei și căutăm esențele estetice ale operii de artă pornind dela bunul simț, dela criteriile consacrate, dela experiența timpului și mai cu seamă de la biologie, ținând totodată seama de opera, dar și de viața, timpul și mediul scriitorului. Fie că această perspectivă se numește estetică, sau ne reamintește studiile lui H. Taine, nu avem nimic împotrivă.

Dacă dintr'o rotire a privirilor cuprindem aria de desvoltare spirituală a românismului, și ne împăcăm cu gândul că opera de artă este expresia geniului etnic, și ne subordonăm totodată unui destin istoric, nu tragem de aici concluzii arbitrare, ci ne apropiem de o înțelegere adecvată caracterului de autenticitate al culturii românești.

Cât de ridicoli sunt acei fățarnici lăudăroși care cred că toată literatura românească începe cu dânșii, și nu-și găsesc altă mângâiere decât în propria lor fatuitate. Gândul și fapta unei epoci se revoluționează printr'o mare putere de creație, printr'un salt eroic într'o disciplină constructivă vrednică de a pune în circulație valori sufletești. Accentul cade pe materialul uman, pe viața dinlăuntru a omului, pe caracter și pe existența gregară.

Fără dominanta personalitate a lui Mihalache Kogălniceanu și Nicolae Bălcescu n'ar fi existat o

generație culturală pașoptistă; fără autoritatea academică a lui Titu Maiorescu și fără geniul literar al lui Mihai Eminescu și Ion Creangă nici nu poate fi înțeles junimismul; fără duhul inspirator al eminescianismului, fără inițiativa lui Gh. Coșbuc și Alexandru Vlahuță, dar mai cu seamă fără puternica însuflețire ideologică a d. N. Iorga, sămănătorismul nu și-ar fi prelungit puterea de creație până în vremea noastră.

Iată trei momente culturale dar și artistice, dominante, izvorâte din necesitățile de viață ale sufletului românesc, fără determinanți psihologici străini. Invazia străinismului, a metecilor și a democrației, ne-a adus ideia sincronizării, a imitației servile, a anarhiei genurilor. Se merge până acolo încât se afirmă că nu există o tradiție a culturii românești, că nu avem în trecut un clasicism literar, criterii și disciplină a valorilor.

Clasicismul culturii românești începe însă cu poezia, legendele și literatura poporului în genere. „Miorița", „Toma Alimoș", „Mihu Copilul", „Povestea Maicii Domnului", doinele, baladele și elegiile, atâtea producții ale fanteziei poporane, reprezintă prima închegare a clasicismului românesc. Evident, literatura cultă a evoluat, tehnica s'a perfecționat, imaginația atotcuprinzătoare a creat adevărate bijuterii verbale, expresia s'a șlefuit, subtilități de senzație și de gând, care nu erau în poezia poporană, au îmbogățit și mai mult orizontul intelectual al poeziei culte. Dar literatura poporană a deschis perspectiva de înțelegere a sufletului românesc, adică a cunoașterii organice, am putea spune biologice. Aceasta este primul punct de plecare, care coincide cu marele cercetări folklorice ale lui Al. Russo și Vasile Alecsandri.

Momentul folkloric și național a fost depășit. Poezia poporană a intrat ca element artistic, social și filosofic, în structura poeziei culte. Iubitor pasionat al literaturii poporane, Mihai Eminescu este unul dintre aceia care au valorificat temele fundamentale ale concepției mioritice. Deoarece geniul anonim al rasei se oglindește în poezia poporană, Mihai Eminescu îi este apropiat atât prin formula de artă, ca și prin înțelegere, viziune de ansamblu și intuiție a destinului românesc. Am putea spune că poezia poporană are daruri fatidice. Se găsesc în ea sensurile tainice ale ursitei.

Dacă cercetăm poezia noastră contemporană ne dăm seama că influența folklorică abundă. Legenda, mitul, tehnica versului uneori, sunt elemente de împrumut, de sugestie, care contribue la limpezirea și echilibrarea compoziției. Faptul că materialul folkloric se află mai cu seamă în poezia clasică a lui Ion Pillat, Nichifor Crainic, V. Voiculescu și Radu Gyr, dovedește eficiența poeziei poporane tocmai în literatura care cere mai multă armonie, seninătate și disciplină, adică atmosferă clasică. Poezia poporană pătrunde în literatura cultă prin valoarea ei estetică și intuitivă, după cum prin elementele ei filosofice contribue la închegarea sistemului de gândire al lui Lucian Blaga.

Consacrarea clasicismului românesc în literatură se face cu Mihai Eminescu. Dinamica și echilibrul gândirii sale, realismul concepției sociale și politice, luciditatea expresiei artistice, seninătatea lăuntrică, perfecțiunea formei, fac din Mihai Eminescu un mare clasic. Opera lui nu poate fi privită disparat, făcând disocieri bizare între ziarist și poet, între prozator și filosof. Personalitatea lui Mihai Eminescu este unitară, sintetică, echilibrată. Producția geniului său se contopește într'un tot perfect armonizat.

Dar Mihai Eminescu mai este clasic și prin alt-

ceva: a îmbogățit limba literară, putem spune că a recreat-o, prin precizarea înțelesului, prin adecvarea expresiei, și paralel cu aceasta, a introdus cuvinte noi, adunate din colbul cronicelor, șlefuindu-le pe cele aflate în circulație, a eliminat neologismele, barbarismele și vulgaritatea.

Iată cele două momente esențiale ale clasicismului românesc: Poezia poporană și Mihai Eminescu. Iată de unde începe marea disciplină a culturii noastre. Ambele întrunesc elementele caracteristice ale clasicismului, ambele exprimă o formulă perfectă de artă și oglindesc sufletul românesc. Cine neagă clasicismul românesc rupe legătura cu tradiția literaturii poporane și rămâne izolat pe marginea unor judecăți ușuratice, pe cât de neîntemeiate pe atât de periculoase.

Incepând dela Ion Neculce, până la Dincu Golescu, Costachi Negruzzi, Mihai Eminescu, și mai încoace chiar, cu Mihai Sadoveanu, Gh. Murnu, Calistrat Hogaș, etc., limba românească a ajuns clasică prin excelență: tiparele definitive ale vorbelor sunt astfel măestrite încât, numai un adevărat geniu, și numai pe marea linie a clasicismului, ar mai putea schimba ceva.

★

Anarhia și imoralitatea, vulgaritatea expresiei și dezordinea verbală și gramaticală, pătrunde în literatura românească odată cu influența curentelor decadente din apus. Numai atunci când este vorba de străinism și de alterarea substanței etnice se poate discuta sincronismul; numai atunci când politica mediocrităților de cenaclu începe să se afirme în critica literară poate fi vorba de influența curentelor anarhice din apus.

Fenomenul de anarhie, imoralitate și șarlatanie critică, nu are nimic comun cu specificul etnic. Se vor găsi multe expresii vulgare în „Arhondologia Moldovei" a Paharnicului Constantin Sion, unele frivolități în opera lui Ion Creangă, chiar Barbu Delavrancea are scene de un puternic naturalism. Poate că nuvela „Iancu Moroi" are câteva pasagii sugestive, dar nici decum descrierea hâdă a faptului tăinuit de pudoare, dar nici decum stăruitoarea revenire, ca un leit motiv, asupra scatologiei.

O mare greșeală s'a făptuit însă cu punerea la indexul ministerial și didactic a lui Gib. I. Mihăescu. Literatura lui Gib. I. Mihăescu nu are alt neajuns decât acela de a nu fi fost scrisă într'o limbă de circulațiune universală. Epica noastră post belică se îmbogățește sub condeiul lui Gib. I. Mihăescu în adâncime și analiză psihologică, în prezentarea unor psichopatii morale care nu puteau fi redate decât de condeiul unui fin analist.

Dacă pornim dela „Brațul Andromedei", obiecțiunele moralistice sunt minime; dacă ne oprim la „Rusoaica", ele sunt discutabile. De o senzualitate caldă și pătrunzătoare, care contrastează totuși cu firea pudică și timidă a lui Gib. I. Mihăescu, se va putea vorbi oricând. Prin aceasta romancierul se arată a fi înzestrat cu acele însușiri de prezentare gradată a eroticei, care niciodată totuși nu degenerează în sexualitate vulgară și brutalitate venerică. Cazul Gib. I. Mihăescu învederează neputința procedeului didactic și inchizitorial de a judeca valorile literare. Aducându-i-se false obiecțiuni de critica impresionistă, pentru motive nemărturisite de lipsă de aderență cenaculară, Gib. I. Mihăescu nu și-a găsit nici criticul obiectiv și de suprafață literară care să-l înțeleagă.

Cu aceste constatări ne oprim pe marginea lipsei

de obiectivitate și totodată de totală parțialitate în critica literară. O valoare literară nu se judecă avându-se în vedere numai amănuntele, incidentalul, momentele de minimă rezistență ale operii, ci totalitatea ei, originalitatea, ambianța generală, cuprinzând-o în întregime. Când sexualitatea devine obsesie, când vulgaritatea devine obișnuință de care nu te poți lepăda, când întreaga atmosferă morală exală miros de tavernă și de hârdău, atunci avem prezentarea brutală a alterării simțului etic. Opera de artă încetează de a mai fi estetică în clipa în care grotescul situațiilor, hâdul, distonantul, monstruosul, apar pe primul plan ca elemente indispensabile. Dacă opera de artă nu poate fi o pledoarie morală sau o dizertație pedagogică, nefiind în slujba unei tendințe directoare, artistul adevărat nu și-a revendicat niciodată rolul de tălmaci al realităților brutale, desgustătoare, urâte, care aruncă asupra vieții un lințoliu de moarte și un miros de cavou. Mai cu seamă artistul nu poate rămâne militantul acestei tendințe.

Cazul bine cunoscut al lui Dostojevski a fost cu prisosință revizuit. Eroul din „Crimă și pedeapsă", Raskolnikov, anarhistul moral care omoară o babă fiindcă făcea cămătărie, devine în interpretarea diformantă și tendențioasă a libertinilor estetici un dialectician al crimei. Când concluziile morale și sociale ale romanului sunt folosite pe linia de mișcare a manifestului revoluționar, când programul socialist și logica marxistă se inspiră din acest roman, atunci, arta literară a lui Dostojevski nu-și mai îndeplinește misiunea și devine o simplă anexă a luptei de clasă. Iată un caz patent de șarlatanie și imoralitate pe care îl conexăm la comercializarea înșelătoare a acelor sciitori de duzină, lingușiți și lăudați de o critică interesată și servilă, camuflați în

cavaleri ai curajului, dacă nu chiar ai impertinenței, și aruncați în calea cititorului dezorientat.

Sophocle a scris o tragedie de nemărginită valoare dramatică: „Oedip Rege". Mitul Oedip trece în literatura elină numai ca o ficțiune. Drama socială nu exista la greci și nici tendențiosul în artă. Dealtfel, Oedipul mitologic, aflând de blestemul vieții sale își scoate ochii și rătăcește din oraș în oraș, condus de cele două fiice ale sale. De aici până la interpretarea pan-sexualistă a lui Sig. Freud este o prăpastie. In literatura sexualistă a psichiatrului din Viena, complexul Oedip devine incest natural, fiziologic: obligația pruncului de a trăi cu mama lui în care își găsește derivatul sexual. Ipocrizia moralei și a artei apare și mai evidentă în literatura supra realistă care promovează freudismul găsind în el resursele unei bogate inspirații.

Nici scriitorii antici, nici renașterea și nici romantismul n'au cunoscut pornografia în sens de comercializare, de șarlatanie, de interpretare diformantă și tendențioasă dusă până la obsesie. Modernitatea, libertatea excesivă a democrației, exhibiționismul vieții urbane, au creat climatul prielnic pornografiei și șarlataniei.

1937.

● ● ●

Rătăcirile criticei freudiste

Apele se limpezesc. Culturile își găsesc făgașul evoluției naturale. O nouă disciplină a ideilor precede vremea ce se vestește rodnică și creatoare. Din ce în ce mai clar se profilează credința într'o nouă rânduială a veacului. Fenomenul dominant astăzi în cultura europeană este încadrarea individului în biologie, încadrarea societății în statul etnic, și pe această cale revenim la un stil de viață contopit în conștiința valorilor morale. Insuși echilibrul lăuntric al omului își regăsește matca stilului.

N'ar fi de prisos să adăogăm câteva considerațiuni retrospective, de unde se vede că teroarea ideologică a unei gândiri a provocat în epoca anterioară confuzia ideilor și decadența structurii substanțiale a actului creator: luciditatea și echilibrul. Momentele acestei revărsări nestratificate, țâșnite din besnă, sunt însemnate prin răsunetul pe care l'au avut falsele teorii filosofice. Lombroso găsea în degenerarea sentimentului moral echivalența geniului; Max Nordau așeza civilizația pe minciună; Albert Einstein prin conceptul „relativității" a sdruncinat verificarea eficientă a timpului, spațiului și

cauzalității; Bergson va provoca invazia triumfătoare a religiei iraționale. Insfârșit Sig. Freud va alcătui din drojdia lubricității o nouă știință a spiritului.

Vom cerceta câteva din aspectele psihanalizei în cultură.

Intr'adevăr, psihanaliza a folosit ca piedestal unei anumite critici literare, a slujit curentele de înăcrit arivism, contribuind într'o largă măsură la cultivarea unei atmosfere de promiscuitate ideologică. Această simplă metodă de examinare a bolnavilor psichopați, a devenit o nouă și ingenioasă știință, chiar o metafizică, năzuind să înglobeze, sub raza ei de influență, o parte din înfățișarea cu totul inedită a culturii moderne. Pe lângă psihanaliștii sociologi și firește socialiști, care porneau dela nevroze pentru a explica fenomenele sociale și politice, avem pe criticii literari psihanaliști, care, procedând metodologic, interoghează viața intimă unde pretind a descoperi resorturile operii de artă, și pe aceste temeiuri, ei prezintă opera de artă ca pe o emanație automată a subconștientului, de unde urmează că scriitorul, pictorul sau poetul, este prizonierul unor procese morbide, localizate în zonele liminare ale personalității sale.

Prin înfățișarea dogmatică, psihanaliza se alătură concepției carteziene. Corelațiunele dintre evoluționism și psihanaliză sunt evidente. Deasemeni un raport de perspectivă există între romantism și psihanaliză, după cum a arătat de altfel și d. Lucian Blaga [1]), numai cât, viziunea romantică ar adânci inconștientul, dându-i mari posibilități de expresie, pe câtă vreme psihanaliza, — limitată la conținutul sexual al vieții, — duce la rezultate unilaterale și confuze.

---

1) Lucian Blaga: „*Fețele unui veac*". Arad, 1925.

Sigmund Freud afirmă că omul ca entitate biologică ar fi lipsit de caracterele specifice ale sexului, și că, în structura lui organică, întocmai cași în manifestările sale, sunt amestecate tendințe sau rudimente bisexuale, așa fel încât, bărbatul ar purta stigmatele femenine, iar femeia ar purta și ea la rândul ei germenii masculinității. In medicină, teoria asexualismului sau a bisexualismului este admisă ca o ipoteză în cadrul embriologic, sau la maturitate în cadrul patologic. Freud spune destul de clar că „un grad de hermafroditism anatomic este normal", și dacă organismul bisexuat la origină se orientează către monosexualitate, păstrează totuși urmele sexului opus. De aici o seamă de considerațiuni care încearcă nu numai să explice, dar chiar să justifice aberațiunele și inversiunele sexuale. Nici un om nu este ferit de această pacoste după teoria freudistă. Psihanaliștii sunt înclinați să vadă în toate fenomenele manifestațiuni ale vieții sexuale și să creadă că în sexualitate se află motorul vieții spirituale.

Ne dăm perfect de bine seama că dacă fiziologia sexuală are o mare însemnătate în evoluția și în manifestările individului, ea nu este principiul exclusiv al vieții spirituale și sociale. O operă de artă, o descoperire științifică, o epocă literară, pusă sub clopotul de sticlă al psihanalizei devine un fenomen al vieții sexuale.

Indiscreția psihanalitică merge atât de departe, încât prin coincidențe cu totul bizare, prin apropieri întâmplătoare, viața marilor artiști sau poeți este scormonită în tot ce are mai intim sau mai tainic, și din configurația acestor stări primare, se trag concluzii, care, duc la o spulberare a gloriei de care erau nimbați până atunci.

O operă literară după freudiști derivă dintr'o tendință refulată. Individul are anumite tendințe, anumite nevoi, în majoritatea cazurilor de natură sexuală, care neputându-se satisface, fie din pricina moralei sociale, fie din pricina anumitor reguli impuse dinafară, găsesc o supapă de descărcare în opera literară. O poezie, un tablou, o dramă, apar astfel ca un canal colector al inconștientului, un șanț prin care se scurge rășina vieții sexuale.

Pe această cale s'a putut face o legătură între geniu și nebunie ; pe de o parte, între puterea de realizare a unui om genial, care transcende limitele înțelegerii obișnuite și se avântă dincolo de tiparele mediocrității ; și pe de altă parte, starea de vis sau de nebunie când explozia personalității este tot atât de puternică dar incapabilă de organizare creatoare. Bieții psihanaliști, nu pricep că marele creațiuni, genialele producțiuni literare sau artistice, se definesc printr'un element de echilibru și de universalitate, pe câtă vreme visarea și nebunia se manifestă pe un plan ilogic, și prin urmare lipsit de permanență și de unitate lăuntrică. Stilul marilor opere este valabil pentru toate veacurile, ceiace înseamnă că în structura lui sunt cuprinse elementele fundamentale ale vieții. Permanența artei verifică omenescul și calitățile ei estetice. Aceste trei elemente sunt indisolubil legate între ele : omenesc, permanență și frumos.

★

In toate epocile femeia goală a constituit un model de inspirație și un triumf al realizării artistice. Cunoașteți însemnătatea femeii goale în viața acelui mare învățat care se sensibiliza văzând-o și devenea din ce în ce mai inspirat. Femeia goală în artă nu întruchipează un motiv erotic și nici unul

sexual. Numai oamenii simpli, erotomanii și pornografii pot interpreta astfel o operă de artă reprezentând o femee goală. Nudul femenin în artă reprezintă armonia dintre sensibil și rațional, dintre sistemul medular și corticalitate. Din tot ce dăruește natura, și perspectiva ochiului, și simțurile omenești, corpul femenin în splendoarea nudității sale este însuși perfecțiunea. Nici un obiect plastic nu poate impresiona toate simțurile deodată, nu poate stimula mai mult facultățile intelectuale decât nudul. O îmbinare de forme și culori, de ritmică, armonie, căldură și mișcare, de sugestivă atitudine care transpusă în opera plastică aduce un omagiu rațiunii complecte, ambele esențe fiind turnate din acelaș material după formele eternei perfecțiuni. Nudul înseamnă lumină și soare, primăvară mediteraniană. Evidența este demonstrativă, tocmai prin contrastul nordic-mediteranian: Velasquez și Dürer, Veronese și Lucas Cranach... Un pictor sau un sculptor care nu s'a încercat în prezentarea corpului femenin nu și-a dat îndeajuns prinosul artei sale.

Celebra Venus de Milo, simbol al frumuseții antice, reprezintă nu numai o întreagă concepție de artă și un ideal estetic, dar rămâne prezentarea concretă a unei armonioase gândiri. Femeile lui Correggio, Tiziano sau Nașterea Venerei a lui Botticelli, rămân expresia desăvârșită a frumosului, și ce poate fi frumosul altceva decât năzuința către perfecțiune, cu alte cuvinte, către idealul femenin în artă.

Freud este primul care încearcă într'un studiu asupra lui Leonardo da Vinci să arate că marele spirit polivalent al Renașterii era un perverlit, un homosexual, după ce mai întâi fusese un monstru realizat în „complexul Oedip". Ne reamintim faimoasa legendă mitologică a fiului care-și omoară tatăl și apoi se căsătorește cu mama sa. Acest „complex Oedip", este o piesă de rezistență a psihanalizei, o descoperire bizară care s'ar putea identifica, mai mult sau mai puțin rudimentar, la fiecare om în parte. Și psihanaliza a mers atât de departe încât s'a alcătuit o nouă critică, bizuită numai pe considerațiuni sexuale împrumutate din viața artiștilor sau literaților. Stendhal, Shakespeare și Lenau sunt învinuiți de incest. Procesul critic nu pornește numai dela exagerarea unor presupuse tare patologice, ci ține de o interpretare tendențioasă și diformantă a operii literare prezentată într'o formă odioasă. Aproape nu există scriitor sau mare artist asupra căruia psihanaliza să nu se fi pronunțat. Toți au fost trecuți prin clinică, unde au fost desbrăcați de masca moralității și prezentați sub unghiul de vedere al celei mai brutale sexualități.

Să luăm două cazuri, pe care le-am numi „medico-literare", și să le prezentăm în lumina unei analize obiective. Cazul Remy de Gourmont și cazul Giovanni Papini. Dacă vrem să ajungem la unele concluzii cât mai aproape de adevăr, trebue să avem în vedere în primul rând opera literară. Ori, nici o piedecă nu este mai greu de trecut, pentru cine pornește dela un punct de vedere medical, decât opera literară. Critica trebue să fie inspirată de considerațiuni literare. In genere însă, acei care fac o critică medico-literară, folosind metoda psihanalitică, pornesc principial dela greșeala de a identifica pe autor cu eroii săi, sau de a explica opera numai prin viața autorului. Metamorfozele auto-biografice, în opera unui romancier, sunt atât de variate, nuanțele sunt atât de subtile, încât chiar dacă autorul se identifică cu unul dintre personagii, acesta apare transfigurat și oarecum altfel decât dacă ar fi o simplă copie. Numai în cazurile în care scriitorii și-au publicat jurnalul intim al vieții lor, sau într'un chip

evident s'au centralizat într'un roman trăit, poate fi vorba de amănunte auto-biografice. Dacă Balzac bunăoară ar fi fost examinat biografic după opera lui literară, ar trebui să avem pe rând un Balzac zgârcit, un altul risipitor, un Balzac impostor și altul om de știință și așa mai departe. Concluziile medico-psihanalitice relative la Dostojewsky au în vedere mai mult opera lui epică decât jurnalul intim. Autorul: un caz patent de epilepsie; eroii, cu tumultul vieții lor subterane, oglindesc mai mult psihologia macabră și apocaliptică a unui popor. Eroii săi sunt reprezentativi pentru psihologia poporului rus, și în al doilea rând ilustrează concepția lui Dostojewsky.

Cazul lui Remy de Gourmont pune în discuție nepotrivirea care ar exista între cerebralitate și funcțiunele medulare. Dacă la unii scriitori acest conflict ar însemna un simplu dezacord, la alții inhibițiunea ar duce la o adevărată impotență psihică luând forma unei tragedii. Medicul curant al lui Remy de Gourmont afirmă că „cerebralii sunt adesea ori impotenți cu femeia pe care o iubesc prea mult, pentrucă creerul înăbușă reflexele măduvei. Exercițiul sexual nu se împacă întotdeauna cu prea multă dragoste și este stingherit sub privirea imaginației superioare.

Sensibilitatea care se scoboară din marele sfere ale sentimentului nu convine nici unui Lauzun, nici unui Casanova, nici lui Rasputin" [1]). Ar urma de aici că numai în tovărășia unei femei simple, chiar vulgare, cerebralii își pot declanșa „automatismul periferic".

Fără îndoială că Remy de Gourmont a fost un cerebral. Dar aproape toți marii scriitori sunt cerebrali,

1) Docteur Paul Voivenel: *„Remy de gourmont vu par son médecin"*. Paris, 1924. Pag. 64.

sau chiar sensitivi fiind, dragostea femenină, cerebrală și sexuală, are un caracter de normalitate în opera lor literară. Dacă în anumite momente controlul cerebral poate duce la inhibiția actului sexual, în foarte multe momente cerebralitatea dă un decor de fantezie și de colorată perspectivă activității erotice. (Debitul sexual al intelectualilor este cunoscut de toți psihiatrii). Cum se explică atunci că la un intelectual, la care activitatea este foarte mult concentrată în creer, sexualitatea ipotetic dominată de măduva spinării să-și păstreze neștirbită vivacitatea, ba chiar să fie stimulată? Sexualitatea recunoaște și ea o ambianță neuro-tropă, sistemul nervos medular sau cervical contribuind simultan la cristalizarea activității erotice. Teoria cerebralității, așa dar, nu are temeiuri convingătoare.

Remy de Gourmont a cunoscut problema sexualității în toată întinderea biologică. „Physique de l'Amour" ni-l prezintă pe Remy de Gourmont ca pe un mare sexuolog, și puține sunt cărțile de acest fel care să aibă o atât de mare bogăție de informații și o intuiție atât de clară. Dacă unul dintre eroii săi din romanul „Sixtine", anume Hubert d'Entragues, ar putea fi un alter ego al lui Remy de Gourmont, scena descrisă în capitolul „L'heure Charnelle", este de o caldă și vibrantă sexualitate. S'ar putea spune că femeia romanului, Sixtine, este o deficientă a dragostei complecte (sexuale și cerebrale) și că eroul său este numai un personagiu de roman, sau dacă Remy de Gourmont se identifică în Hubert, atunci partenera este o femee prea simplă și incapabilă de a înțelege altfel amorul decât ca un receptacul medular. Cu toate acestea, în viața lui Remy de Gourmont există un moment tragic, acea dramă facială după cum au numit-o medicii, acel

lupus eritematos al feții, în termeni obișnuiți, acea tuberculoză a pielii nasului și obrazului.

Se spune că primele simptome ale bolii ar fi apărut în anul 1908. Dar în epoca în care Remy de Gourmont a scris „Sixtine" și „Lettres à Sixtine", fratele său ne arată că ilustrul romancier era un om foarte frumos și dispunea de o mare putere fizică.

Totuși „medicul nu se poate opri de a gândi că acest accident a jucat un rol foarte important în viața lui spirituală... Sexualitatea sa nu se mai exterioriza în acte, se ridica spre inteligență și spre imaginație"... [1]). Tot ce a scris el după această epocă, ar fi reflexul unei cerebralizări, determinate de drama facială care-i închidea porțile sexualității. Si medicul său curant, doctorul Paul Voivenel, ajunge la următoarea concluzie: „Remy de Gourmont a arătat odată mai mult antinomia dintre instinctul vieții și instinctul de cunoaștere" [2]).

Iată-l așa dar pe Remy de Gourmont în două ipostaze esențial deosebite. In prima, în care, după concluziile medicale, conflictul dintre corticalitate și activitatea sexuală medulară era explicabil fiziologicește la un cerebral; și în cea de a doua ipostază, când drama facială îl izolează, îl face să se adâncească și mai mult în cerebralitate, și atunci, sensualitatea lui se mută din regiunea medulară în cortex, pentru a se transfigura în procese literare, creatoare pe un plan imaginativ. Cerebral sau medular, omul de artă, scriitorul sau poetul, nu poate fi lipsit de farmecul cunoașterii pe care i-l dă femeia. Ar fi suficient să cercetăm biografiile oamenilor mari, unde vom găsi un material foarte bogat, pentru a putea conchide: femeia departe de a zădărnici cu-

1) Loc. cit. Pag. 76.
2) Loc. cit. Pag. 78.

noașterea a fecundat întotdeauna inteligența masculină. Numărul femeilor care au sensibilizat inteligența bărbătească este excepțional de mare: pe malul Arnului, o singură dată întâlnește Dante pe Beatrice, „donna ch'avete intelleto d'amore", și Divina Comedie aparține acestui simplu incident; Laura și Francesco Petrarca, Juliette Drouet și Victor Hugo, Rubens și Helene Fourment, Goethe și Lili Schönemann... Femeile inspiratoare au avut un rol covârșitor în viața marilor artiști, așa încât, se poate spune că în prezența lor inteligența s'a sensibilizat, a devenit florală și luminoasă, creatoare pe un plan superior de cunoaștere a vieții.

Aberația freudistă a incestului înăscut în fiecare om n'are nici un temei, dragostea maternă fiind izolată cu desăvârșire în creerul unui artist în clipa când se arată dragostea naturală a femeii preferate. Indiferent ce punct de plecare ar avea dragostea, cerebral sau medular, sensitiv sau intelectual, acțiunea ei de stimul care pune în mișcare întregul organism este mai presus de orice discuție. Cât de stupidă apare drama facială a lui Remy de Gourmont, când ne gândim că Dostojewsky, care era un epileptic, a fost întovărășit toată viața de o soție devotată, iar Nietzsche s'a folosit de devotate înțelegeri feminine. Este oare nevoe să mai amintim acea groaznică împrejurare, a crizei de epilepsie, survenită chiar în timpul cununiei lui Dostojewsky care nu aduce totuși nici o turburare menajului?

Iată, pentrucă am făgăduit că vom vorbi despre Giovanni Papini, ne vom opri la acel turburător pasagiu din romanul „Un uomo finito": „dacă ai ști, Doamna mea, ce mi-a lipsit? Mi-a lipsit numai asta: femeia ideală; femeia care stăpânește sufletul cu adevărat și ți-l schimbă. Mi-a lipsit în sfârșit femeea care să poată găsi loc în istoria spirituală

a unui spirit, în romanul cerebral al unui creer". In acest capitol, care se sfârșește cu făgăduiala de a nu mai vorbi niciodată despre femei, Giovanni Papini ar putea să apară un mizogin, sau un mizantrop devastat sufletește de propria lui neputință. Și au fost chiar critici care au găsit explicația: Giovanni Papini este un om foarte urât, și acest motiv ar fi destul de puternic pentru a îndreptăți insuccesele sale amoroase. Deci, o explicabilă ranchiună, o înverșunată disprețuire a femeii, o izolare în egoism și mizantropie. Totuși, romanul lui Giovanni Papini n'are decât valoarea unui simplu document, căci fiind scris ca o spovedanie a unei vârste și a unui timp, putea să cuprindă inevitabile dezamăgiri, acele nemulțumiri ale adolescenții și ale tinereții, când personalitatea necristalizată încă are dreptul la o ușurare care poate fi o revoltă pe sine sau pe alții. Dar câte lucruri nu s'au schimbat de atunci? La Bulciano, sau la Firenze pe via Giabattista Vico, Giovanni Papini trăește o viață fericită în tovărășia unei femei frumoase care este și o devotată soție. „In istoria spirituală a unui spirit și în romanul cerebral al unui creer", se află o femee... Și aprigul pamfletar, ferventul catolic, acel care nu îngăduia furoarea fascistă, a sfârșit prin a face totuși apologia lui Mussolini, socotindu-l un autentic elev al lui Carducci, și cine știe dacă mâine, acelaș Papini nu va întona un imn dragostei și femeii, pe care dacă a pierdut-o la adolescență a găsit-o la maturitate.

*

Plecând dela interpretarea psihanalitică a operilor literare, să ne oprim la arta și literatura psihanalitică. Sub inspirația acestei teorii care desprinde insul de orice pudoare, a apărut o artă sexualistă

pură, care avea în vedere numai prezentarea stridentă și nerușinată a senzațiilor primare descrise sau înfățișate direct, fără o prelucrare artistică. De prisos să mai amănuntim această destrăbălare pornografică. Este suficient numai să constatăm că dadaismul și supra-realismul, aceste curente anarhice și disolvante, au apărut și s'au desvoltat sub geniul tutelar al psihanalizei. O colecție de prețioase mărturisiri se poate găsi în „Petite anthologie poétique du surréalisme" (Paris, 1934) și cu deosebire în introducerea lui Georges Hugnet a acestei cărți. In majoritatea cazurilor, promotorii acestor mișcări sunt practicanți entuziaști ai cultului lui Freud. Iată ce ne spune chiar un medic psihanalist, care nu este mai puțin și un adept al acestei teorii: „din mijloc științific de cercetare psihologică, cunoașterea psihanalizei a fost însă exploatată, transformată de majoritatea scriitorilor moderni în tehnică artificială de creație literară și artistică; un adevărat val de pornografie literară, de destrămare socială își susține justificarea cu ajutorul unor pretinse date psihanalitice, sau a unor tendențioase interpretări a acestor date" [1]).

Pentrucă psihanaliza presupune exaltarea sexualității liberată de orice constrângere, într'o sinceritate absolută deci, pentrucă psihanaliza presupune explozia nestânjenită a vieții organice și vegetative, scriitorii și artiștii care s'au înscris sub flamura aceste idei au devenit agenții amoralismului comunist. Revoluția supra-realistă, începând din anul 1930, adoptă o atitudine politică și devine „supra realismul în serviciul revoluției", făcându-se astfel legătura între comunism, psihanaliză și supra realism. Toate aceste noțiuni conlucrau sub zodia pro-

1) I. Popescu-Sibiu: „*Psihanaliza*"—1937. Pag. 250.

tectoare a materialismului istoric. Un medic din România, din spița etnică a lui Sig. Freud, d. Justin Neuman vrea să demonstreze că dictaturile moderne sunt niște manifestări psihanalitice, o exaltare morbidă a inconștientului, un triumf al animalității și al barbariei [1]). Temeiurile acestui medic nu pot fi nici științifice și nici istorice. Din însăși datele psihanalizei noi știm că tocmai dimpotrivă, declanșarea patimilor egoiste, fără frâna moralei, sunt o podoabă a procesului psihanalitic. Ele nu se pot disciplina în cadrele unei erarhii. Ori, dictatura nu este altceva decât un regim de organizare severă, de autoritate și disciplină, peste care stărue privirea dominantă și voința șefului suprem. Nu poate fi vorba de psihanaliză în cadrul fascismului sau a național socialismului, pentrucă ar însemna să se sdruncine însuși temeiurile acestei teorii, care, presupune un cert materialism și o absolută libertate de manifestare. Mistificând adevărul, plecând dela puncte de vedere arbitrare, fără temei logic, dr. Justin Neuman confundă medicina cu demagogia socialistă și se rătăcește pe căile deșertului. Omul de pseudo-știință folosește psihanaliza pentru a sprijini ideile sale „fraternitare". Pentru el știința este desbrăcată de obiectivitate, și devine o valoare de schimb, pe care o poți camufla în democrație comunism sau antinaționalism. Iată și perla concluziilor: hitlerismul reprezintă un psiho infantilism colectiv, „transplantarea inconștientă a sadismului patern, din cadrul intra familiar în cadrul intra național, prin identificarea inconștientă de mai târziu a copilului cu tatăl său, explică violențele și crimele fascismului" (pag. 27 și urm.). Inutil să mai arătăm că după energumenul poporului egalitar numai de-

1) Dr. Justin Neuman: *„Dictatura și dictatorii"*. 1936.

mocrația impune „dreapta erarhizare a valorilor", iar „regimurile dictatoriale creiază arbitrarul". Toată această furie se anulează însă prin propria ei ipocrizie. Nimeni mai mult decât poporul „ales" nu practică acel exclusivism feroce, acea fioroasă autovalorificare a rasei. Istoria de două milenii a poporului care trăește în el însuși ca într'o carceră, morala întemeiată pe puterea de conrupție a banului, stricta reglementare a raporturilor sexuale ca nu cumva sângele Israelului să se amestece cu a celorlalte popoare, învederează sterila superioritate a uni rase prea plină de un orgoliu patologic care ia forma unui demențial mesianism.

Un alt psihanalist, d. dr. I. Popescu-Sibiu, care a văzut clar și obiectiv concluziile acestei științe, se ridică împotriva abuzului sociologic al psihanalizei. Totuși, trebue să recunoaștem că poziția freudistă în politică și sociologie este individualistă și democratică: individualistă, întrucât presupune libera manifestare a instinctelor și a dorințelor în afară și împotriva oricărei cenzuri morale sau sociale; democratică, prin îndreptățirea egală a fiecărui individ de a dispune în viața politică și socială de propria lui orientare. După o analiză atentă a corelației dintre fenomenul psihanalitic și viața socială, d. dr. I. Popescu-Sibiu conchide că „importanța deosebită ce o dă concepția psihanalitică vieții instinctelor, conveneau desigur revoluționarilor unor concepții politice a căror ideal cuprinde libertatea individului, prin suprimarea constrângerilor sociale creatoare de nevroză și anomalii sexuale... Urmarea acestei întâlniri a doctrinei psihanalitice cu „politicul", a prilejuit o perfectă încadrare a ei în marxism" [1]). Cauza așa dar care a legitimat apariția a-

1) Loc. cit. pag. 264.

cestor studii, ce căutau „să susțină existența unor raporturi între freudism și marxism, ivindu-se tendința de politicianizare a doctrinei psihanalitice", trebuește căutată în chiar structura tendențios materialistă a freudismului. Dată fiind constatarea că „utilizarea marxisto-comunistă a psihanalizei, este dintre cele mai periculoase mijloace de sdruncinare a unei societăți" (pag. 266), ne punem întrebarea dacă mai poate fi vorba de „o adaptare a doctrinei psihanalitice, acordând-o structurii noastre etice și etnice, deci necesităților noastre social morale", sau dimpotrivă, psihanaliza adaptându-se organic marxismului trebue înlăturată ca orice teorie care falsificând tendențios adevărul științific, duce în mod fatal la surparea moralei și la distrugerea armoniei sociale. Pentru d. dr. I. Popescu-Sibiu ar fi cazul unei „adaptări", dar prin această perspectivă, caracterul originar al acestei teorii se pierde, și, avem deaface cu o nouă interpretare, cu o neopsihanaliză.

Psihanaliștii sunt așa dar în dezacord în ceiace privește concluziile sociale și politice ale teorii lor. Acei care au adoptat atitudinea marxistă sunt fuzionați organic cu structura teoriei maestrului lor. Ceilalți, sunt dezidenți, și deoarece adaptarea nu este posibilă pe temeiurile originare ale psihanalizei, ei încearcă să limiteze cadrul acestei teorii numai în domniul medical, și să o altereze substanțial atunci când este vorba de concluziile ei sociale și politice. Se petrece cu psihanaliza acelaș proces care s'a întâmplat nu prea de mult cu darwinismul și cu teoria lui Malthus. Cuprinderea marxismului în sociologie, justifică pe temeiuri pseudo științifice materialismul istoric și lupta de clasă; adoptarea teoriei lui Malthus justifică războaele provocate de democrație și uciderea monstruoasă a indivizilor supra numerari. Psihanaliza este una dintre manifestările materialismului științific în arta medicală și anume în neuro psihiatrie. Viabilitatea ei se pierde în mocirla anarhiei și a imoralității. Dovadă: atitudinea disperată a dadaiștilor și suprarealiștilor; o dovadă mai mult, fuzionarea dintre marxism și psihanaliză pentru a combate dictaturile naționaliste. Intemeierea acestei teorii este atât de șubredă încât unii savanți i-au negat orice valoare; Hartenberg a spus despre ea că ar fi „o țesătură de prostii de obscenități și de erori"; Courbon o numește o „scolastică a pornografiei", iar Pierre Janet, pe care Freud l-a plagiat în unele păreri, o compară cu medicina magică, ceva asemănător acelui Christian Science, în care se practică mistica sexualității.

1939

• • •

II

TERMENI DE COMPARAȚIE

In lumina unor mărturii

(N. Iorga memorialist)

Publicarea celor două volume de „Memorii" [1]) ale d-lui N. Iorga coincid cu triumful d-sale politic. Sau mai precis, publicarea lor, precede cu puțin timp acest eveniment neprevăzut. Căci, cine ar putea să afirme cu certitudine, sau măcar să încerce să dovedească putința de a prevedea chemarea la guvern a d-lui N. Iorga, anticipând-o cu câteva săptămâni sau zile?. Când editura S. Ciornei a primit manuscrisul d-lui N. Iorga nici nu se discuta poate în jurul formării noului guvern.

In această atmosferă de nesiguranță și zăpăceală politică, „Memorii' au adus mărturisirea tainică a trecutului, pusă la îndemâna oricui pentru a proecta o rază de lumină în învălmășeala prezentului. Desconsiderând prin urmare respectul ce îl datora unui obiceiu foarte bine cunoscut, — fiind încă în viață,— d. N. Iorga și-a publicat notele zilnice, îngăduindu-ne astfel să cunoaștem oamenii, și lucrurile petrecute cândva, și înfățișate astăzi după impresiile perso-

1) Ed. S. Ciornei, București 1931.

nale. Așa fiind, totuși adevărul a fost trunchiat, chiar de d-sa, pentrucă au fost suprimate anumite părți care, „puteau jigni pe oameni în onoarea lor". Aceasta este riscul ce se impune memoriilor publicate în timpul vieții: de a nu se putea afirma tot adevărul necruțător, așa cum s'a înscris direct în notele zilnice. Rămâne deci o parte inedită, deosebit de importantă, care va fi adăogită cu prilejul unei ediții definitive, post mortem.

„Memorii" se integrează organic în ciclul unei opere unitare, din care se poate vedea ritmul vieții interioare înregistrat în graficul publicisticei cotidiane. Mai întâi este „Războiul nostru în note zilnice" care condensează în trei volume mari, articole, câteva discursuri și conferințe, publicate în intervalul dela 27 Iulie 1914 până la 31 Martie 1917. Ca o complectare strict indispensabilă, d. N. Iorga ne îngăduie să vedem posibilitatea publicării unor noui volume conținând corespondența d-sale. Aceste trei lucrări, vor putea justifica încercarea unei sinteze, din care să se desprindă contribuția d. N. Iorga la închegarea evenimentelor politice și sociale contemporane. Nu se pot anticipa cadrele acestei sinteze, pentrucă nu știm ce anume va publica d. N. Iorga din corespondența d-sale.

Se poate afirma încă de pe acum, și „Memorii" ne îndrituesc să o facem, că viața personală a d-lui N. Iorga s'a răsfrânt în evenimentele publice încât a devenit parte componentă în destinul frământărilor colective.

Temperament dinamic și coprinzător, de o sinceritate care de multe ori promovează naivitatea, în activitatea publicistică a d-lui N. Iorga se oglindește frământarea subterană, difuză și uneori incoerentă, a unei națiuni în căutarea unei orientări conștiente.

Nu se poate spune că „Războiul nostru în note zilnice" are un caracter memorialistic, deși titlul ne-ar îngădui poate s'o afirmăm .Articolele zilnice, n'au avut alt scop decât discuția faptelor care se prezentau pe ecranul actualității. Tema pe care o desbăteau, fiind apărată cu o violentă sinceritate, și întotdeauna conformă cu gândirea și convingerile personale, înregistrează oarecum ritmul unor stări subiective. Deaceia, nu lipsesc nici anumite aluziuni la adresa „oamenilor zilei", și nici anumite mărturisiri destul de prețioase pentru reconstituirea stării de spirit a autorului. „Notele zilnice" pot constitui un rudiment de text memorialistic, dar numai atât, deoarece articolele din ziare sau reviste nefiind o redare reportericească a faptelor întâmplate, ci o selecție și o interpretare a lor, nu pot realiza genul în cadrele firești. Totuși, în cazul special al d-lui N. Iorga, prin complectările de care aminteam mai sus, și prin „opera de dreptate ce s'a făcut față de oameni", ceiace îngădue oarecari eliminări, prin tonul sincer și personal al stilului, cele trei volume de „note zilnice" preced în mod logic și netezesc drumul pentru „Memorii" fără a le putea însă înlocui.

In acest sens, pentru cunoașterea psichologiei oamenilor care au contribuit la închegarea stării de spirit din preajma războiului, este deosebit de importantă „Cuvântarea la discuția adresei" ținută în ședința Camerei din 14 Decembrie 1915 și publicată în vol. I (pag. 336—368), dar mai ales „Răspunsul la Mesagiu" rostit în ședința Camerii dela 14 Decembrie 1916 și publicat în volumul II (pag. 204—213). Amănunte complimentare, strict indispensabile pentru delimitarea cadrului acestor lucrări trichotomice, de vastă perspectivă sintetică, vin să complecteze ambianța psichologică a memoriilor. O mărturisire asupra căreia d. N. Iorga revine în „Memorii", în-

demnat de reconfirmarea timpului, merită a fi citată în întregime: „In acești ani de lungă, obositoare și dureroasă propagandă vană, în mijlocul uneia din cele mai inteligente societăți politice, am avut o singură părere de rău, pe care o voi purta până la sfârșitul zilelor mele, una care nu se poate îndrepta prin învinuiri împotriva nimănui, ci va rămâne ca un sentiment ce va roade numai adâncul inimii mele: că nu am avut destulă pricepere, destulă putere de muncă, destul talent de a câștiga oameni împrejurul meu ca să fiu mai folositor, de cum am fost în prevenirea lucrurilor grozave care credem că se vor întâmpla, și pe care aș fi dorit să nu le văd cu ochii" („Războiul nostru în note zilnice", vol. II, pag. 204).

„Scene" din finalul volumului II, scrise în Octombrie 1916, sunt fragmente de însemnări zilnice. Redare simplă și concisă a unor fapte diverse însă cu o profundă semnificație morală. Ele preludează declinul unor clase sociale intrate în plină descompunere.

Linia acestui richizitor moral, în care se evidențiază deopotrivă acțiunea reconfortantă a factorului de maximă tensiune sufletească, căutând să se împotrivească obnubilației unei societăți stăpânită de panica dezastrului, o continuă volumul II al notelor zilnice. Pentru a înțelege aceasta, n'avem decât să cetim conferințele și articolele publicate în acest volum. Ele sunt filmarea exactă a exodului din Moldova în iarna anului 1917, și înregistrarea totodată a stărilor morale ale unei națiuni, izolată pe un petec de pământ de urgia războiului. Multe dintre articolele publicate în ziare, și din materialul de fapte și aprecieri pe care îl conține acest volum, pot sluji ca puncte de trecere în reluarea însemnărilor zilnice. „Memorii" continuă și complectează totodată,

prin confidențe personale, înțelegerea anumitor evenimente care au fost schițate numai, în „Războiul nostru în note zilnice".

Izolată ca într'un naufragiu pe o insulă bătută de vânturile anarhiei, unde se afla capitala Moldovei, clasa noastră conducătoare și politicienii, despărțiți de elementele vii ale națiunii care luptau în tranșee, se oferă unui examen concludent făcut de d. N. Iorga cu cea mai riguroasă obiectivitate. Incă dela primele pagini, însemnate cu data de 17 Mai 1917, se schițează deosebirea fundamentală dintre carența puterilor politice, incapabile să se desmeticească din catastrofa morală a unei înfrângeri, care nu aparținea țării, ci acelora care, prin nepriceperea și demagogia lor, nu puteau face față răspunderilor materiale; și între vigoarea fizică a armatei, refugiată în instinctul de apărare. Tabloul real al țării, astfel diferențiat, este complectat prin contribuția efectivă pe care o aduce Regina Maria, Regele Ferdinand și d. N. Iorga. Aceste trei mari personalități, în care s'a concentrat toată rezerva spirituală a națiunii, restabilesc legătura cu armata și cu restul societății cotropită de panica desnădejdei. Comandamentul moral de care avea nevoe națiunea în momentul de maximă tensiune sufletească, este realizat de dinastie și de d. N. Iorga. Grefată pe vigoarea instinctivă a soldatului, clar viziunea rezistenței morale pornită de aici, a contribuit în cea mai largă măsură la pregătirea victoriei finale.

In lumina evenimentelor petrecute în refugiul dela Iași, și a acelora care au succedat după întoarcerea la București, politicienii și clasa noastră conducătoare au adus o confirmare apodictică a unui adevăr enunțat teoretic și impus de răstălmăcirea faptelor. Profețiile d-lui N. Iorga s'au adeverit în sbuciumul războiului, și catastrofa morală a unei na-

țiuni a venit să însemne cu jerfe de sânge realizarea unui destin tragic. Acestea sunt ideile dominante care se desprind din cele două volume de „Memorii".

★

Când armata sângera în tranșee, și o întreagă națiune era amenințată să fie cotropită din două părți, de dușmani și de aliații ruși, politicienii dădeau spectacolul dezastruos al celei mai tumultoase incoerențe. Parlamentul este sediul unei „reprezentații de teatru proastă. Pe sama cui?" (vol. I, p. 15). Deputații nu vin la ședințe. Unii turmentați de panică, cer plecarea la Odesa, „președintele e atacat și batjocorit în chip ordinar". (id. pag. 15). D-l N. Iorga fiind întrebat de dr. Angelescu cum ar rezolva o astfel de situație răspunde: „cu o companie de soldați. Nu e constituțional, dar istoric, este" (id. pag. 16). Față de demența politică a parlamentului dela Iași cuvintele d-lui N. Iorga au semnificația unui blestem, oferind tranșant, cea mai expeditivă și mai oportună osândire. Părerile acestea nu puteau fi luate în considerare. De aceia, urletele și scandalurile de la Cameră au continuat; deputații se refugiază la Odesa, și cei care rămân dau lupte „ca să fie trecuți ca fiind în Rusia (90 de franci pe zi în loc de 40" (id. pag. 44). La Odesa, unde e o „destrăbălare românească fără margini" și foști miniștri „joacă toată ziua cărți, și se răpăd și prin Moldova pentru a specula rubla rusească" (id. pag. 118). In ziua de 12 Octombrie 1917 găsim notate următoarele: „Deputații, senatorii noștri pleacă în Franța și Anglia. La 15 Noembrie se va deschide Parlamentul numai pentru a li constata lipsa" (id. pag. 147). Oamenii politici, simple figurine de ceară, lăsându-se modelate

de evenimente, sau dând crezare fiecărei versiuni, se fac ecoul celor mai fantastice știri.

Prin simple notații, alte ori prin caracterizări lapidare, d-l N. Iorga izbutește să zugrăvească în culori veridice portretul moral al oamenilor politici. Ființe gelatinoase, ne având alt suport decât mângâierea că toți sunt la fel, matadorii parlamentului dela Iași au înscris în istoria politică a democrației cea mai rușinoasă pagină de lașitate și delicvescență morală.

Succesiv, în notația acelorași fapte și impresii zilnice, ni se reamintește de „parlamentarii zavergii", împăcați cu bani de Brătianu care, împreună cu miniștri este demoralizat, și câteva rânduri mai la vale reapare figura reconfortantă a Regelui, „dispus de luptă până la capăt" (id. pag. 175). Starea morală a țării și siguranța materială a locuitorilor ei este amenințată de anarhia din armata rusească. Ni se oferă date și ni se povestesc fapte care portretizează aidoma mentalitatea acestui popor. Dezorientarea și stupoarea oamenilor noștri politici se îmbină cu descompunerea treptată a societății de sus. Sunt două fenomene care merg împreună, se condiționează reciproc, și își găsesc aceiași explicare în blestemul mozaicului etnic. Notații scurte, brodate pe știri smulse din svon public, neconfirmate întotdeauna, ne redau plastic aspecte din atmosfera morală a lumii bune. „Femeile luxoase își tae părul năvălit de păduchi. Un medic îmi spune că anume boli au năvălit în „societatea bună" (id. pag. 43). Câteva zile mai târziu ni se reamintește aproximativ acelaș lucru: „Destrăbălarea crește. Automobilele militare iau fete de câte șaptesprezece ani din familii bune și le duc la petreceri. Mi se dau nume" (id. pag. 51).

La 15 Iulie 1917 găsim printre altele o notație scurtă: „Boerimea începe să dispară". Și câteva

rânduri mai jos: „Ne aflăm înaintea unui dezastru absolut" (16 Iulie). Insemnările următoare o confirmă: „E o societate pe care cea mai egoistă frică o disolvă; ea putrezește înainte de a muri. Aici a adus-o educația ei școlară și publică" (id. pag. 73).

Din marasmul care copleșește o întreagă clasă de protejați, d. N. Iorga desprinde o notă distinctivă pe care o redă cu toată semnificația ei morală: „Brătianu... se ocupă de evacuare ca și cum situația ar fi definitiv pierdută. Recunoaște că ar fi totuși patruzeci la sută șanse de salvare. Planului meu de a fi folositor țării, prin ziar și publicații, nu-i dă atenție. Nu se poate ocupa de asemenea lucruri. Nu m'ar putea înștiința în ce privește momentul plecării guvernului: „să țin contact cu dânsul". Incă odată mă simt față de acest om așa de inutil" (id. pag. 79). In relațiile cu Ionel Brătianu d. N. Iorga a fost considerat inutil, și tocmai în momentul când a avut un rol mai important de cât a avut altul: la cârma comandamentului moral.

Se discută lucruri însemnate și se iau hotărâri decisive, în iarna anului 1918, și d. N. Iorga este ținut la o parte. Invadat de o mult justificată amărăciune, își confesează umilința: „Mie, care nu mai sunt util, nu-mi comunică nimeni nimic" (id. pag. 255).

Subminat de intrigile celui mai abject politicianism, care conspiră și se tăvălește în noroi, Regele rămâne stânca de granit în fața căreia se sparg valurile și se retrag nimicite. Inconjurat de condottierii moralității decadente, Regele împreună cu Regina, au răspuns printr'o atitudine demnă, în care se îmbină, printr'o splendidă abnegație, dragostea de neam și tăria de caracter. Hărțuit de vrajba oamenilor politici, Regele caută să spulbere scepticismul din sufletele celor șovăelnici, și se arată conștient de răspunderea care apasă asupra lui. Mân-

gâind pe un ofițer îi spune: „Nu se face unitatea unui popor, până nu se luptă frate cu frate" (id. pag. 68). Altă dată d. N. Iorga, întâlnind pe Regina, care era asaltată de transfugi, aceasta îi spune: „că păstrează "întreaga credință în dreptatea cauzei noastre și în victoria ei finală", singurul lucru care împiedică pe cineva: „de a striga tare de durere". „Țara mea" spune ea frumos, „va fi tot Țara Mea chiar și dacă o soartă prea tare pentru mine mă va smulge de pe ultima bucățică a acestui pământ. Simt că mă voiu întoarce. Trebue să mă întorc" (id. pag. 72).

La Iași, în Ianuarie 1918, după dimisia guvernului Brătianu, „Regele a fost de o demnitate absolută. A amintit cum ambele partide i-au impus războiul, și a tras concluzia că el se aștepta la toate încercările, dar nu la aceia de a vedea că se preface în dușman prietenul pe care trebuia să se razime mai mult.

E gata de orice jertfă, dar îi e imposibil să se despartă de armata sa, să asiste la disolvarea ei, să colinde o țară unde s'a dat mandat de arestare („și de asasinare", a adaos Ion Brătianu) contra sa" (id. pag. 262). Ivindu-se prilejul să vorbească despre „politica de silă germană", Regele închee: „eu n'am urât pe nimeni. Dar, fiindcă lucrul merge așa, ei bine am ajuns să urăsc poporul care m'a născut" (id. pag. 311).

In tot acest timp d. N. Iorga a fost seismograful stărilor morale ale națiunii. Scrisul domnului profesor era revărsarea cotidiană a vieții noastre etnice perturbată de urgia războiului.

In el se înregistrează tresăririle instinctului de conservare. Redacția ziarului „Neamul Românesc" era postul de comandă al sufletului unei națiuni, înăbu-

șită de pleva politicianistă și umilită deopotrivă de îngâmfarea dușmanilor de pe front.

Casa d-lui N. Iorga și redacția ziarului sunt necontenit vizitate de ostași și oameni politici, care năzuiau să afle o orientare eficace, sau să audă un cuvânt sincer de îmbărbătare.

Refugiații din ținuturile cotropite de inamic vin și își spovedesc suferința căutând informațiuni confidențiale din care s'ar putea desprinde o indicație pentru soarta lor și a celor rămași acasă. Cuvântul hotărît și sincer al d-lui N. Iorga, — izvorît dintr'o credință fanatică în virtuțile neamului, — izbutește să aducă o rază de nădejde acolo unde încolțise germenele dizolvant al scepticismului, să risipească temerile și să reîmprospăteze forțele. Cu drept cuvânt d-sa a putut spune că „atunci când am întâlnit greutăți și înfrângeri, toți, afară de Regina Maria, și-au pierdut încrederea, pe care a păstrat-o instinctul soldatului" (id. prefață, pag. 8). Și cu o egală îndreptățire se poate adăuga: d. N. Iorga a magnetizat virtualitățile născânde ale unui neam și le-a valorificat la potențe maxime , contribuind într'o largă măsură la apropierea izbândei finale. In anii de jertfă 1917 și 1918 d. N. Iorga a fost prometeul izbăvitor al sufletului unui neam.

Volumul al doilea ne readuce la București. Laurii victoriei și ai recunoștinței publice încep să cadă din nou pe capul acelora care, până în ajun tremurau de desnădejde, cu pașapoartele vizate pentru Japonia sau pentru misiuni improvizate în Franța sau aiurea. Reîncep intrigile și disputa meritelor personale, fiecare căutând să-și asume un merit și să-și rezerve un rol în noua viață politică. Snobii devin subit francofili, miniștrii din guvernul lui Marghiloman glorifică armata română și caută relații cu generalii. La 16 Noembrie 1918 d. Iorga notează

sumar: „Regina mă invită, ca pe unul din „credincioșii zilelor grele", la serbările din București. Grija gazetei mă reține. Și nici nu era locul mieu acolo, între triumfătorii de azi, care au fost în mare parte trădătorii de ieri". (vol. II, pag. 121).

La Paris, continuă tratativele pentru pace. Din nou se evidențiază contribuția efectivă a Reginei. La București, mădularele statului sunt refăcute și coordonate. Se încearcă o grupare a forțelor politice sub titlul: „Blocul democrației național-sociale". S'ar părea că începe o nouă eră pentru viața politică. Dar, nu! Fricțiunele personale, ambițiile deșarte, camelionismul arivișților împiedică refacerea forțelor risipite. D. N. Iorga este ales președinte al Camerii. Unitatea politică a „Federației" se arată a fi șubredă.

Se trăește o deprimantă experiență politică în care se verifică nestatornicia și versatilitatea politicienilor noștri.

Meschinăria vieții politice tălăzuește valuri spumoase care scot la suprafață ariviști și competințe anonime improvizate de mentorii vieții noastre publice. Este faza de frământări sterile și incoerente, în care s'a plămădit democrația politică de azi, cu toată sterilitatea conducătorilor, cu toată demagogia risipită la răspântii. Numele lui Brătianu, Goldiș, Ciceo-Pop, a d-lor Vaida, A. C. Cuza, dr. N. Lupu, revin în notații scurte, variate, după transfigurările momentelor și oportunismul împrejurărilor. Forțele statului, — înjghebat în limitele lui firești, — în loc să se consolideze, se macină și se irosesc din pricina nepriceperii partidelor politice. Evenimentele care se succed anticipează vag agonia politicianismului.

Intrigi perfide se urzesc în obscuritate. La 28 Februarie 1920 găsim următoarele însemnări: „Aflu

firele unei încercări ticăloase de a pune mișcarea bolșevică în legătură cu mine... Denize vine la mine din partea Reginei să se informeze. Ii spun că eu păstrez aceleași sentimente, dar ce să caut acolo unde se conspiră contra mea și a politicii mele? Denize recunoaște că se țese ceva în jurul Regelui, dar el crede că trebue susținut" (id. pag. 348). Și astfel ajungem la finele volumului II.

Războiul s'a terminat. Viața politică și-a reluat cursul obișnuit, cu aceiași oameni pe care i-am văzut rătăcind dezorientați în momentele de grea cumpănă. Scriind „Memoriile", d. N. Iorga a vrut să fie de o demnă obiectivitate și a izbutit.

In însemnări scurte a redat stări psihologice și a fixat prin câteva caracterizări lapidare fizionomia morală a vieții noastre politice. A făcut prin aceasta operă de dreptate pentru toată lumea, și pentru acei care au rămas muți, și pentru acei care și-au revărsat incontinența retorică.

Spectator în măsura în care nu se putea face util, dar tot odată personagiu principal într'o cruntă tragedie, d. N. Iorga a reconstituit adevărul istoric din elemente disparate, conexându-le într'o plămadă care se află în plină fermentație. Măsura în care „Memoriile" d-lui N. Iorga au putut constitui și un îndreptar pentru noua generație se va vedea atunci când, sinteza de care aminteam la început, va veni să încoroneze o operă terminată. Și nici atunci poate nu vom cunoaște adevărul crud și neiertător de care am fost feriți pentru motive de prea multă umanitate.

1931

● ● ●

N. Iorga,

scriind istoria literaturii [1]

După o întrerupere aparentă, d. N. Iorga reia firul istoriei literare. In această mare pauză, care s'a scurs dela tipărirea celui de al III volum cuprinzând secolul XIX, d-sa a avut răgazul unor revizuiri și pe deasupra, alcătuirea unor studii asupra literaturilor romantice. Niciodată nu s'a îndepărtat de această preocupare.

Ea formează chiar un obiectiv permanent, cel mai însemnat din vasta și laborioasa erudiție a d. N. Iorga. Opera istoriei literare, prin coerența ei, prin stricta înlănțuire a curentelor și a scrierilor, se înfățișează ca un tot organic, disciplinat, erarhizat metodic, fără goluri sau expuneri exagerate care ar zdruncina echilibrul interior. Introducerea sintetică („Istoria literaturii românești" — 1929) este doar un popas în trecerea dintre epoci, în care autorul, așteptând scurgerea timpului, simte nevoia unei concentrări, a unei sinteze care să redea momentele dominante ale sufletului literar aflat încă în plină evoluție. Aceasta este valoarea acestui volum. El

1). N. Iorga : *„Istoria literaturii românești contemporane"*, vol. I, Ed. Adevărul 1934.

reprezintă puterea de concentrare și totodată necesitatea de a da îndrumări într'un domeniu în care d. N. Iorga nu este numai spectator obiectiv, făcând operă de istorie, dar chiar autor de cărți literare (poezii, piese de teatru etc.), animator și șef necontestat al unei directive critice și de creație artistică totodată.

Cel de al III-lea volum, cuprinde veacul al XIX-lea, și se oprește în pragul anului 1867. De aici începe o nouă fază, caracterizată global prin „crearea formei". Ea coprinde într'adevăr, pe cei mai proeminenți scriitori ai acestui sfârșit de secol: Hasdeu, Eminescu, Alecsandri, Slavici, Creangă, și mai târziu Odobescu, Duiliu Zamfirescu, Delavrancea, Vlăhuță care prin valoarea lor justifică adecvarea subtitlului ales. „Punctul de plecare" îmbină fenomenul literar cu seria faptelor politice. Condeiul provoacă înțepături de pamflet privind generația „Românului". Și acest virus nu-l cruță nici pe Hasdeu, cu toate că d. N. Iorga recunoaște în el „teoreticianul metafizic" al naționalismului.

Cunoscând în egală măsură istoria politică se va înțelege de la sine atitudinea pe care d. N. Iorga o ia față de teatrul bucureștean din această epocă, inspirat de figuri de domnitori și de fapte din trecut.

Până la apariția „Junimei", traversăm o epocă de pregătire nesigură, cu tendințe de multe ori contradictorii. Ivirea lui Titu Maiorescu, om de incontestabilă autoritate și morgă academică, izolat în carapacea unei cugetări reci și înțepenite, este totuși un moment literar pe care istoria și critica literară l-a exagerat, dându-i proporții olimpiene.

O revizuire a valorilor este oricând necesară, după criterii care privesc cursul ideilor și capacitatea intrinsecă a personalităților literare. In diminuarea importanței lui Titu Maiorescu nu trebue să căutăm numai decât ecoul unei deosebiri de temperament sau a unei neînțelegeri de idei. D. N. Iorga se află într'adevăr, și prin temperament și prin convingeri, la antipodul majordonului literar al „Junimei". Deaceia judecata cea mai obiectivă ne obligă să restabilim proporțiile, reducând pe Titu Maiorescu la adevărata lui valoare.

Ce a fost viabil din opera lui Titu Maiorescu a rămas. Prea puțin însă. Formele au început să apară. Dar criticul care l-a așezat Samson Bodnărescu alături de Mihai Eminescu, și nu a scris niciun rând despre Ioan Creangă, dovedea o efectivă neînțelegere. In locul lui Titu Maiorescu, exagerat și tămâiat, se impunea restaurarea lui Al. D. Xenopol. Este foarte greu să te lupți cu legendele, să prăbușești idolii și să înlături tradiția unei interpretări greșite. Mergând în pasul vremii, nu Dobrogeanu-Gherea l-a învins pe Titu Maiorescu ci Al. D. Xenopol.

Cugetătorul care, concepea o istorie unitară și complectă a neamului românesc, avea o credință filosofică destul de întemeiată pentru a legitima o mișcare a spiritului și a ideilor în sânul culturii autohtone.

In conflict înăbușit cu Titu Maiorescu, Al. D. Xenopol afirmă încrederea în adevărurile naționalismului, justificând pe aceste baze o cultură creatoate. Privind evoluția literară, perimarea ideilor și incapacitatea lui Titu Maiorescu de a pătrunde în „esența însăși a unei scrieri", d. N. Iorga restaurează complect valoarea lui Al. D. Xenopol: cugetător original, filosof al istoriei și îndrumător al ideologiei literare. Capitolul acesta, el singur, ridică la înălțimi de splendidă obiectivitate spiritul în care a fost scrisă această istorie literară.

Posedând ca nimeni altul darul de a însufleți fi-

gurile trecutului, dându-le viață, chiar pe marginea unui comentariu, sau în cadrul unui document, d. N. Iorga ne înlesnește trecerea dintre capitole fără a încerca neplăcuta senzație a căderii în gol.

Școala lui Hasdeu, diletantismul romantic de la Convorbiri, și celelalte mișcări polemice sau de idei, determinate de această revistă, sunt redate cu frenezie.

Ajungem astfel la „creatorii literaturii noi": în primul rând Mihai Eminescu, priceput și urmat de d. N. Iorga în datele fundamentale ale naționalismului. Amănuntele biografice se împletesc armonios cu circulația ideilor, și, nimic nu scapă spiritului istoric care devine și critic. Biografie, bibliografie, critică literară și istorie literară se completează reciproc.

Se restabilește astfel filiațiunea Eminescu—Xenopol, ceiace este un punct definitiv câștigat al dialecticei naționalismului. Se spulberă și cu acest prilej „legătura adevărată, sinceră cu Convorbirile și conducătorii revistei" care, devenise o pacoste pentru toți criticii literari, și se recunoaște în Mihai Eminescu geniul creator al clasicismului. Adeziunea la Eminescu este temperamentală, definitivă, fără rezerve, printr'o tainică simpatie organică a oamenilor de geniu, trăind și propovăduind aceiași viață sufletească. Fecunditatea acestui fenomen excepțional, pe care-l constitue apariția lui Mihai Eminescu, nu a întârziat să se iveaască.

„Noul Alecsandri" capătă „un sentiment de demnitate" pe care nu-l avea până atunci. Și tot sub raza acestei influențe trebuește privit și Ion Slavici, bun prieten cu Mihai Eminescu și activând pe linia aceluiaș crez politic. Dar, din bobul roditor al rapsodului trăesc atâția discipoli încât acest capitol nu poate face mențiuni complecte. O istorie literară

însă, concepută și realizată în vaste dimensiuni, îi scoate pe toți la iveală, cronologic, și apoi crepusculării, pentru a face loc acelora ce vor veni cu mai multă putere de creație.

Al. Odobescu și Ion Slavici sunt așezați alături de Vasile Conta și Ion Creangă, în rândul scriitorilor cu fond popular. Acest curent era în spiritul vremii, deși nu într'un grad atât de înalt ca să-i acapareze în întregime. Înșuși Mihai Eminescu este într'o oarecare măsură un scriitor cu fond popular, și chiar, poezia patriotică tot de aici purcede, prin derivație, dar nu izbutește să se realizeze decât într'un gen minor. Cu noul teatru al lui Caragiale revenim la poziția critică în literatură, formulată teoretic de Mihai Eminescu în articolele politice și redată poetic în Scrisoarea III. După anul 1882, sub monarhia Regelui Carol I, avem o singură literatură „printr'o fericită sinteză", la baza căreia se află trinitatea Xenopol, Eminescu, Slavici, reprezentând aceiași ideologie.

Dar, în serviciul politicei, mai era încă o literatură, preocupată de chestiuni sociale și economice. Cezar Boliac, B. P. Hasdeu, Scurtescu, Ion Ghica, Ion Nădejde etc., unii veniți din Germania cu năluciri romantico-democratice, alții adaptându-le la noi pe bază influenței franceze. Despre Eminescu luptător politic, și despre teatrul de realități, d. N. Iorga scrie pagini pline de adevăr și de judicioasă analiză. Înainte de a încheia acest capitol, revenind la literatura pentru arta propriu zisă, din nou o privire retrospectivă, prilejuește situarea influențelor în spiritul noului tineret. Citâm, pentru a nu ne lăsa furați de relativitatea unor termeni neadecvați: „Cercetarea „critică" a lui Maiorescu despre progresele literaturii românești, redusă la activitatea „Convorbirilor", nu e decât o formală distribuție de

premii fără imparțialitate și mai ales fără căutarea motivelor adânci ale unei mișcări a cării caracterizare nu se încearcă de altfel". (Vol. I, pag. 320). Și mai departe: „Predica dogmatică, autoritară, rece, voit nedreaptă și interesată, schimbătoare după împrejurări, a lui Maiorescu nu putea să aibă influență asupra unor spirite cărora vârsta li dădea generozitate". (Id. pag. 321). Și concluzia: „...spiritul parizian era cu totul străin de sufletele tinerilor. O singură excepție era: a influenței lui Eminescu, dar aceasta era cetit într'o mică parte și ideile lui, care erau și ale lui Al. D. Xenopol, ale lui Slavici, cum am văzut, nu interesau" (Id. pag. 324).

Numeroase reveniri, presărate în tot volumul, confruntă în aceiași tonalitate de expresii și în curentul ideologiei literare, pe cele trei figuri dominante: Al. D. Xenopol, M. Eminescu și Titu Maiorescu. Scriitorii pentru artă: Duiliu Zamfirescu și Delavrancea („capriciul estetic") sunt redați în cadrul unei imparțiale aprecieri critice. Mai concesiv pentru Duiliu Zamfirescu, pe care îl privește și sub aspectul politic, întârziind cu numeroase extrase, obiectiv cu Delavrancea văzut ca artist înclinat „spre exagerare".

Sentimentalul Vlahuță se bucură postum de un capitol special, deși nu a fost altceva decât admiratorul și imitatorul lui Eminescu. Insfârșit, Al. Macedonski, A. C. Cuza și Gh. Coșbuc, alăturea de mulți alții, foarte mulți din Ardeal și din Bucovina, toți adunați din periodice și din volume, și așezați la locul care li se cuvine.

Peste tot, informație excepțional de bogată. Materialul documentar este puizat din periodice și din ziare.

O vastă cunoaștere a oamenilor și a evenimentelor literare, istoria fiind prin excelență un domeniu

care se leagă de o memorie riguros organizată fără goluri și întreruperi. Nu lipsesc nici indicațiunele bio-bibliografice; fiecare scriitor poet sau critic ce se perindă prin acest studiu avându-și referințele lui speciale. Totul este construit într'o formă inteligibilă, căci frenezia lucidă, care însuflețește stilul operii izvorăște dintr'o înțelegere afectivă.

Sub condeiul d. N. Iorga fraza se amplifică, se ramifică, devine eflorescentă, dar atât de cuprinzătoare, și atât de bogată în amănunte, încât nimic nu scapă de sub judiciosul examen devenit tot odată oficiu de triere și de erarhizare a valorilor.

Istoria literară a fost la d. N. Iorga un obiectiv principal al vieții. Exceptând „Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité" nici una din operile d-sale nu se înfățișează cu atâta continuitate și în atât de mari dimensiuni ca această monumentală frescă a istoriei literaturii românești. Operă de știință și de artă totodată, de informație, de înțelegere și de expresie, adâncind curentele și directivele care stăpânesc epocele, istoria literară, după o definiție proprie trebuind „să fixeze biografiile în mișcarea de idei a epocei, să pue în legătură cugetarea unuia cu gândirea generală a timpului" („Ist. lit. rom." sec. XVIII Vol. I. pag. 3). Operă de însuflețire și de trăire intensă, subliniind nu numai o prodigioasă capăcitate de muncă dar chiar o înțelegere universală, ceiace învederează prezența continuă a unei copleșitoare memorii.

1934

II

Dacă cercetăm lucrarea d-lui N. Iorga din punctul de vedere dialectic atunci vom afla în ea permanența unei idei, a unui fir conducător, care apropie

idealul literar de concepția clasică a frumosului, înțelegând prin aceasta, echilibru, armonie, morală, totul grefat pe un fond realist și social. In cadrul acestei convingeri, evident că desfășurarea critică a istoriei literare capătă un caracter militant, și de loc nu ne surprinde crezul literar al d-lui N. Iorga atunci când afirmă că „poezia ca și tot ce facem este un act social" (vol. II, pag. 316).

Desprinsă de realiatea care, în cea mai înaltă concepție se umanizează, devenind socială, literatura și arta în genere are un caracter hibrid, întunecat, fără viață și mai ales fără suflul lăuntric de însuflețire. Umanul nu se valorifică decât prin social, iar socialul este o derivație perfecționată a naturii. Dialectic vorbind, idealul național al d-lui N. Iorga, aplicat literaturii, purcede din complexul condițiunilor de viață specifice, singurul mediu susceptibil de a provoca ivirea și de a dinamiza adevăratele valori.

Toate genurile literare sunt crescute din clasicism, și întocmai după cum dezordinea presupune ordinea, imorala presupune morala. Clasicismul este cristalizarea primară și fundamentală în jurul căreia prin degenerare, prin amorțirea simțului estetic sau prin derogare arbitrară, se înfiripă celelalte curente sau școli literare. Limpezind această perspectivă, înțelegem dece receptivitatea critică a istoricului literar nu poate izvorî din pure considerațiuni personale, și nici nu poate înregistra, fără criteriul unei selecțiuni, toată producția epică sau lirică. Istoria literară va ține seamă de factorul timp, de consacrare și de stilul organic al unei culturi. Sămănătorismul pentru acest motiv îl cuprinde integral și definitiv pe d. N. Iorga. Acest curent, la începutul secolului XX românesc, reprezintă fondul realității populare transpus în formulă de artă. Această înțelegere nu

are însă un caracter limitativ, de criteriu absolut, căci după cum vom vedea, sămănătorismul a fost depășit și în literatură și în critică.

O literatură națională de vaste proporții totuși de aici trebuia să înceapă: din fondul vieții rurale. Aderarea d. N. Iorga la Sămănătorism, pe care îl animă cu un nemărginit entuziasm, purcede din concepția dialectică semnalată mai sus. Acest curent literar continuă ideologia eminesciană și a celorlalți scriitori, precum Ion Creangă, Vasile Alecsandri, care și-au luminat inspirația și tonusul vital din folklorul românesc. In afară de aceasta, sămănătorismul apare ca o reacțiune națională împotriva străinismului de împrumut și a putregaiului urban. Este și o puternică replică, edificată pe temelii sociale, împotriva străinismului. Atunci nu era posibilă alta. Mai târziu, când condițiile de viață se vor schimba, sămănătorismul va ceda pasul unei literaturi urbane, căci formele sociale s'au ivit, și odată cu ele nota specifică a tipurilor caracteristice.

Dacă cercetăm lucrarea d. N. Iorga din perspectiva istoric literară, atunci trebue să-i recunoaștem caracterul empiric. Toate isvoarele de informație sunt puse la contribuție. Un eclectism metodologic pe care îl supra valorifică, o transcriere obiectivă a tuturor curentelor și ideilor, de multe ori potrivnice d-lui N. Iorga, până în amănuntele cele mai neînsemnate, nelăsând nimic în afara unei perfecte documentări. Cazul Tudor Arghezi, Ionel Teodoreanu și Liviu Rebreanu este revelator. Tot asemeni, presupusa lipsă de receptivitate față de poezia nouă nu se vede de nicăiri. Acei care bat monedă falsă din această insinuare, sau nu au cetit studiile d. N. Iorga sau le denaturează sensul cu vădită rea credință. Să ne lămurim. Astfel, în revista „Viața Nouă", d. N. Iorga observă „remarcabilele versuri iscălite „Ion

Th. Arghezzi" (vol. II, pag. 41). Aceiași părere bună despre poezia lui Al. Macedonski o găsim la pagina 134: „poetul sunetelor de trâmbițe de odinioară va deveni printr'o curioasă prefacere, cântărețul lucrurilor mărunte, nebăgate în samă, al colțurilor de umbră, și chiar viața de țară-l inspiră atunci când trece în ritmul lui iute". Pentru opera lui Iuliu Săvescu și Ștefan Petică d. N. Iorga cere o „revizuire dreaptă", ceiace este tot una cu reabilitarea valorii lor literare. O pagină mai departe i se recunoaște „severa, dar salutara inițiere din grupul „simbolist" pe toate măsurile versului, pe toate nuanțele cuvântului și prin subtilitatea acestora el se apropie de ce era în noua literatură engleză un Dante Gabriel Rosetti. Numai o aspră viață a oprit desfășurarea deplină a unui mare poet, căruia nu-i lipsește nici inspirația națională..." (id. pag. 140).

Lupta contra Sămănătorului era deschisă. E. Lovinescu și Bogdan-Duică „nu pot întemeia o foae care să le fixeze punctul de vedere" (pag. 146). Dar în schimb, spiritul „macedonskian era încă viu. Aceasta se vădește prin revista Linia dreaptă, care începe la 15 Aprilie 1904. Conducătorul ei, fostul călugăr Iosif Theodorescu, odinioară autorul unor frumoase versuri, de o normalitate sinceră, care iscălește acum „Tudor Arghezi" prezintă o întreagă doctrină literară în care cu dreptate se socoate că „Alecsandri în fața lui Eminescu e un scobitor de drăgălășii, și în orice materie afară de piatră" dar se critică lipsa de stil și setea de „măcel" din Istoria lui Ștefan cel Mare a lui N. Iorga, opuind versuri baudelairiene pe care le intitulează Agate Negre prezentând ca mijloc de îndreptare „plămânul făurit în vers"... (pag. 148). Proba este evidentă. Intâlnirea cu d. E. Lovinescu prilejuește această justă și savuroasă caracterizare: „Eugeniu Lovinescu... întemeietor de cenacule și director de reviste, într'o activitate de un personalism aproape bolnav, care s'a întins și asupra romanului, conceput „intelectual" și „modern", el nu va adăugi nimic la cunoștințele sale variate, la calitățile sale de stil, incontestabile, și nu va corecta întru nimic pornirea, de a rezolvi, după dictarea acelui temperament schimbător, din două, trei propoziții logice problemele cele mai gingașe și mai grele ale sufletului omenesc precum și de a distruge și crea după capriciu valorile literare" (id. pag. 146). Iată calitățile și defectele omului, de care trebuia să se ție seama, întrucât ele explică oscilațiile de conștiință și caracterul operii împlinite.

Dar materialul „conflictului", dacă îi putem spune astfel, s'a adunat cu timpul. A se vedea „Bilete de Papagal" (No. 313 dela 11 Febr. 1929) și „Tablete din Tara de Kuty" (pag. 233 și urm.)

E mai elegant așa?. Și cine și cum protestează?... Dar să continuăm: „M. Codreanu... e în primele lui versuri... în disciplina strictă a sonetului de cea mai parnasiană tăetură, viață și voe bună, un viteaz și nobil avânt..." (pag. 188). Sever într'o oarecare măsură cu poezia lui Ion Pillat, pentru a reveni cu următoarele cuvinte despre „Viața Românească (care) dă în poezie, o singură valoare reală, a d-lui Demostene Botez, poet de o formă pură..." (pag. 197). In „Neamul Românesc literar" publică poezii G. Rotică, Elena Farago, Soricu, Aron Cotruș. Poeții moderniști debutează și la „Semănătorul" „revista lui N. Iorga" (pag. 209). A. Mosoiu, D. Anghel, St. O. Iosif, Ion Minulescu trecuseră pe aici. „Estetismul pătrunsese prin Anghel" (pag. 215). Modernismul poetic și de aici începe, chiar din vremea când însuși d. N. Iorga conducea efectiv această revistă. D. N. Iorga i-a fost într'o oarcare măsură nașul literar. Dar ideile evoluiază și odată cu ele și oamenii se

schimbă. Pentrucă acestea sunt fapte trăite, pentrucă ne-au nfluențat direct sau ne-au cucerit, suntem provocați să luăm o atitudine. De aceia caracterizările d. N. Iorga apar pentru unii ciudate. Pentrucă oamenii mediocri se lasă furați de idola foris și gândesc la unison cu mulțimea, pentrucă snobismul impune discipline sterile, iar spiritul de gașcă face oficiu de critică literară. Dar exemplele de cunoaștere sigură și de dreaptă judecată se pot enumera încă. O istorie literară contemporană nu neglijează valorile cunoscute. Bacovia scrie „versuri în care punea o viziune personală, tristă, amorală, a lucrurilor într'un biet ritm fleșcăit; dar în toate era de sigur o absolută și oarecum înduioșetoare sinceritate". (pag. 228). Despre „Lucian Blaga autor al unor frumoase cugetări, aducea, în formele așa numitei „poesii nouă", o sinceritate înduioșată, un simț al misterului care nu se mai întâlniseră în aceiași măsură la tinerii poeți." (pag. 230). Chiar Al. Al. Philippide „puternic talent, o cultură adâncă, dobândită în Germania, putința de a vedea și de a înțelege marile probleme, sunt unite în personalitatea poetului". (pag. 231). Citând o poezie, d. N. Iorga conchide: „e culmea până la care s'a ridicat ca ideie și ca avânt poezia de după războiu". (pag. 231).

Și totuși d. N. Iorga a atacat întotdeauna poezia fără suflet, estetismul imoral și vârtejul de cuvinte fără rost, preconizând revenirea la „poezia militantă". Dar un caracter social militant are și poezia unanimistă sau cea clasică, și chiar o bună parte din cea romantică. Impotrivirea d. N. Iorga se mărginește la cadrul modernismului estetic, ininteligibil și supra realist.

In egală măsură, o istorie literară ne fiind numai operă de biografie și critică, d. N. Iorga citează corect toate publicațiunile unde a fost vehiculată poezia modernistă selecționând și reproducând pasagiile cele mai caracteristice, astfel încât, notele explicative și citatele ne lămuresc asupra spiritului vremii în general care uneori este altul decât acela preconizat de domnia sa. Nimeni nu poate îmbrățișa integral poezia modernistă. Nimeni nu poate spune mai mult decât spun poeții, și interpretarea se rezumă tot la ce putem obiectiva dintr'o manifestare subiectivă. De o filozofie a poeziei moderniste nu poate fi încă vorba, și nici de un nou procedeu de creație necunoscut până acum. In afară de aceasta, oamenii din aceiași generație se pot discuta la un timbru egal de înțelegere. Oamenii care au trăit o epocă de prefaceri sociale atât de adânci, se pot cunoaște și sub alte aspecte decât acelea ale desfășurării talentului literar. Și totuși, niciodată d. N. Iorga nu se lasă furat de ispita impresiilor personale, secundare operii literare. M. Sadoveanu este complect și obiectiv redat. Capitolul „Lupta contra Sămănătorului" de asemeni. Scriitorii S. Mehedinți, C. Stere se bucură de considerațiuni comprehensive. Ceilalți de azi, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, C. Ardeleanu, Sandu Teleajen, Ionel Teodoreanu sunt cuprinși în toată producția lor epică. Chiar mediocrii sunt consemnați, ceiace se explică până la un punct într'o istorie literară. Numai d. Tudor Arghezi este repudiat, dar atenția care i se dă se întinde pe foarte multe pagini. Pe câtă vreme d. Tudor Arghezi n'a scris decât pamflete și o rugăciune în genunchi, d. N. Iorga mai generos, i-a consacrat mai multe capitole într'o istorie literară, deși la rândul lui putea foarte bine scrie un pamflet drept răspuns portretizărilor din „Tablete din Țara de Kuty".

La acest punct culminant al omenescului să ne oprim un moment pentru a contempla toată splendoarea operii închegate.

Rostirea adevărului s'a făcut uneori în conformitate cu temperamentul și crezul literar al d. N. Iorga. Dar cine are ceva împotrivă?. Căci detractorii și apărătorii din critica literară nu s'au ridicat încă până la acea înaltă obiectivitate și umană înțelegere de care au nevoe. Nenumărate exemple ne vin în minte și se cer puse pe hârtie. Un repertor critic pro domo, se poate redacta oricând.

1934

• • •

Memoriile „Maestrului"

Publicarea postumă a unor memorii, când autorul a avut mai mult bun simț, sau în viață când a simțit necesitatea unei spovedanii publice a gândurilor intime, stârnește în ambele alternative o zgomotoasă curiozitate și o șarjă violentă de controverse polemice.

Apariția recentă de sub teascurile tipografiei a primului volum din „Memoriile" [1]) d-lui Lovinescu, actualizează cu amănunte inedite un caz interesant de psihologie literară. In alambicul misterios al esteticei impresioniste, din str. Câmpineanu, se fierbeau de multă vreme otrăvurile și balsamurile ce aveau să izbucnească vulcanic rupând zăgazurile vrăjmășiei literare, sau emoliind cu cataplasme călduțe inconsistente prietenii familiare.

Lucrurile s'au efectuat așa dar, urmând directiva cunoscută mai dinainte. „Maestrul", a stat deoparte privind distrat și absent; altă dată, a participat efectiv urmărind cu premeditare realizarea unei convingeri dogmatizate; de cele mai multe ori a oferit con-

1). E. Lovinescu : *„Memorii—1900—1916"*. Ed. „Cugetarea", 1930.

fortul unui interior simpatic și sfaturile bine asezonate ale amfitrionului literar. Din toate aceste împrejurări, variabile ca psihologie, și putând suferi modificări în conținutul interior, au izvorât caracterizări critice, figurine, reflexii estetice și chiar îndârjirea violentă a principiului imutabil. Concomitent cu aceasta, în compartimentele memoriei sale (deși marota lui Charcot este perimată) s'au adunat amănunte, s'au schițat impresii subiective, și s'au sedimentat fapte din care a izbucnit cu oportunitate premeditată invectiva necruțătoare, demascarea violentă a „poltronului", de multe ori insulta vulgară.

Iată-le. „Memoriile" d-lui E. Lovinescu exemplifică semnificativ complexitatea armonioasă a acestei psihologii literare. Iată pentru ce, motive suficiente ne determină să afirmăm că d. E. Lovinescu a fost consecvent cu sine însuși atunci când a dat la iveală primul volum de „Memorii". Scriindu-le și publicându-le, nu a făcut altceva decât să contureze mai pitoresc traectoria evoluției sale critice. Cu generozitate și emfază magistrală d. E. Lovinescu și-a definit opera prin două afirmațiuni succesive și contradictorii: mai întâi, ne spune că „e necesar ca unii scriitori mai tineri să se afirme, legitimându-și prezența în niște memorii ce solicită interesul unui public larg, nu numai pe motive întâmplătoare ci și prin imperativul personalității lor".

Emfaza academică a criticului se oprește aici, după care revine reticența memorialistului, consecvent cu genul pe care-l abordează, spunând că „pe un fir ușor de auto-biografie literară se grupează o serie de portrete de scriitori pe bază de anecdotă valorificată prin sensul ei psihologic". Și, într'adevăr, ceiace domină nota distinctivă a „Memoriilor" d-lui E. Lovinescu este această ambianță de „pitoresc anecdotic și psihologic" ridicat la valoarea unui

fapt literar. De aceia, cu d. M. Sadoveanu, în tovărășia căruia a încercat primele manifestări critice, este sincer, patetic și obiectiv. O veche recunoștință și admirație, reminiscență din plimbările adolescentului critic pe dealul Rădășănilor, la Băncuța Fălticenilor sau pe valea Șomuzului. Cu aceiaș patetică și nostalgică evocare, învălue și figura lui I. Dragoslav, stimulent de emoții literare și caldă bonomie sufletească risipită cu generozitatea unui temperament rural. După lectura primului capitol, poposim cu imagina vibrantă de voioșie rustică a Fălticenilor literari din care nu mai supravețuește astăzi decât figura blajină și ștearsă a d-lui Artur Gorovei și chipul de amfitrion literar a d-lui E. Lovinescu. Trecând la odolescența flagelată de sbuciumul debuturilor literare, se prilejuește confesiunea unei etape petrecute la liceul Internat din Iași. In capitolul consacrat acestor frânturi de amintiri smulse din prima tinerețe, d. E. Lovinescu frânge armonia inițială și arcuind o „soluție de continuitate", fără ca de data aceasta să-și mai revendice paternitatea expresiei, va schița în cuvinte de aspră dojană filială masca și „maniera" forte a profesorilor: Miron Pompiliu, Gh. Lascăr, Konrad Richter. In epoca imediat succesivă a „Amintirilor universitare", se reia din nou cu vervă și pasiune înveninată de chestiuni personale vechea neînțelegere dintre elevul E. Lovinescu și maestrul de efemeră durată d. N. Iorga.

Caracterizarea psihologică se învălmășește hibrid cu anecdota savuroasă și cu invectiva polemică.

Ascuțișul săgeților înveninate cu ranchina conflictelor din tinerețe izbește cu ferocitate sadică în platoșa gigantomachii intelectuale. Amănunte neînsemnate se ivesc impertinent cu pretenție de autenticitate, anecdote pe care le cunoaștem de multă vreme sunt readuse pe planul discuțiilor din „Memorii".

Pasagii întregi din volumul IV al Criticelor, sunt reeditate aidoma. „Revizuirile literare", se prelungesc pe nesimțite în paginile volumului de „Memorii" care continuă fidel seria anecdotică a figurinelor.

Trecând mai departe, la Titu Maiorescu, d. E. Lovinescu vădește o esențială neînțelegere a generației junimiste, acordând o importanță prea mare germanofiliei și neglijând totodată contribuția literară a acestei mișcări. Dacă principiile estetice ale lui T. Maiorescu au suferit de mult blestemul uitării, critica socială a junimismului își afirmă și astăzi valabilitatea principiilor. Liberalismul d-lui E. Lovinescu, contopit în această parte a memoriilor cu necesitatea de a continua directiva critică, îl ispitește la o gravă afirmație. Căci, vorbind despre T. Maiorescu, d. E. Lovinescu își îngădue riscul unei anticipări nejustificate: „Peste figura lui senină se va așterne, așa dar, umbra veacurilor, pe care nu le-a înțeles și la înfăptuirea cărora n'a lucrat". O neînțelegere a procesului de evoluție a societății românești, dublată de o confuzie între dogmele estetismului maiorescian și impresionismul diletant al d-lui E. Lovinescu.

Poziția principală a d-lui E. Lovinescu, care și în „Memorii" se dovedește a fi acelaș critic, se definește prin conflictul mereu reînoit cu critica universitară, și în anacronism nemărturisit cu formele de evoluție ale spiritului etnic. In această atmosferă de vrajbă și de nenumărate conflicte, răsfirate dealungul evoluției sale critice, d. E. Lovinescu merge cu cruzimea și viclenia până acolo încât desconsideră orice reminiscență de generozitate în relațiile intelectuale, care de data aceasta sunt otrăvite cu invective și acuzațiuni nimicitoare. Tipul de benedictin tenace și fanatic în muncă, V. Pârvan, este înfățișat sub prisma obsedatului de parvenire rapidă, care nu

cruță nici un mijloc și nu ascunde nici unul din țelurile personale.

Cu aceeași abilitate perfidă isvorâtă din conștiința certă a valorii personale, un moment desconsiderată într'o informație gazetărească, d. E. Lovinescu aruncă săgeata invectivei polemice cu atâta îndârjire, încât izbutește să paralizeze pentru un moment temeritatea adversarului. Este vorba de finalul capitolului al IX-lea în care se hărțuește dionisiac cu doi colaboratori ai ziarului „Argus".

Trecând peste acest accident, am intrat cu pași grăbiți în abatorul literar din str. Câmpineanu. Incepe răfuiala cu Ilarie Chendi, lipsit de obiectivitatea așa de mult dorită de d. E. Lovinescu, pentru a construi la adăpostul ei critica literară. Continuă apoi șarja efemeră împotriva lui N. Zaharia, „cunoscut publicist de nimicuri literare". Iar satisfacția finală a d-lui E. Lovinescu este cu prisosință complectată prin faptul că „Chendi s'a aruncat de pe fereastra unui ospiciu de nebuni", iar N. Zaharia „s'a spânzurat de belciugul lămpii din camera lui solitară"...

Sever, alternând generozități profesionale cu Octavian Goga, corosiv până la sațietate cu Aurel Vlaicu cel cu „limba grea, pe care păștea toate turmele Ardealului". Firul amintirilor peregrinează peste hotare, se oprește din drum și poposește cu înțepături sarcastice biciuind ironic pe A. Gazier „moșneag hîrsut, zgrunțuros", unul din membrii din comisiunea tezei de doctorat a d-lui E. Lovinescu.

Revenind la atitudini marțiale, de mentor și inițiator de discipline literare d. E. Lovinescu va încadra firește, figura megieșului din str. Câmpineanu d. Victor Eftimiu, într'un decor de inteligență și voioșie spirituală a fostului director al Teatrului Național,

care ne-a oferit cele mai bizare controverse de bun simț.

Punctul cel mai slab al memoriilor, zona de minoră rezistență în care d. E. Lovinescu izbește cu destructivă îndârjire când o află la un scriitor, credem că l-a demascat chiar pe d-sa în capitolul privitor la d. M. Dragomirescu. Ni se vorbește răspicat despre forul mediocrităților literare patronat de d. M. Dragomirescu sub firma academică a „Institutului de literatură". Pepinieră de talente încerte și celebrități pe care „maestrul" științei literare le lansează cu condicuță de viabilitate didactică. Iluzii construite arhitectural, de îngâmfarea primei tinerețe, și spulberate printr'o rapidă revenire la realitatea crudă și brutală — a belferului provincial. D. M. Dragomirescu a fost prea generos cu odraslele sale literare, care l-au decretat „cel mai mare estetician dela Aristotel încoace" (d-ra Cora Valescu), sau l-au bârfit țigănește după cum fac și astăzi mulți dintre poeții de odinioară...

De cealaltă parte a baricadei, d-l E. Lovinescu a procedat mai prudent și cu înțelepciune filosofică. Refugiat în scepticism, năzuind să afle prin această atitudine o mărturisire de credință echivalentă unei prealabile verificări, d-l E. Lovinescu nu s'a angajat public prin scris, decât atunci când descoperirea unui talent devenea proprietatea critică a maestrului, sau când, nefericitul debutant a executat coram populo — cuvenita convertire. Deaici, acea serie de „întronări" și de „detronări" pe care o găsim aidoma la d-l M. Dragomirescu caști la d-l E. Lovinescu. Intr'adevăr, d-l M. Dragomirescu a detronat pe N. Iorga, M. Sadoveanu, Octavian Goga, D. Anghel, și concomitent sau succesiv a lansat cu sunete asurzitoare valoarea lui P. Cerna, Corneliu Moldoveanu, Em. Gârleanu și dintre cei mai actuali, trinitatea celor „nedreptățiți": G. Talaz (în frunte), Liviu Rebreanu și Mihail Sorbu. De ce anume? Conspirativ și cu vădită rea credință, cenaclul obiectiv din strada Câmpineanu a „detronat" pe d-nii N. Iorga, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu și G. Ibrăileanu; iar din aceiași „vatră a Sburătorului și-au luat primul sbor": Ion Barbu, Camil Baltazar, F. Aderca, Ilarie Voronca și Femeia în fața oglinzii, hirsuta d-nă Papadat Bengescu. Simplificând din necesități spațiale, la finalul acestei digresiuni putem conchide că d-l M. Dragomirescu a fost purtătorul de cuvânt al mediocrităților universitare, după cum d-l E. Lovinescu a vehiculat la bursa valorilor estetice semitismul literar.

Dacă, după cum s'a afirmat, „Memoriile" d-lui E. Lovinescu continuă prin etape succesive seria criticelor literare, nu-i mai puțin adevărat că sensul evoluției contopește principii reversibile. Intotdeauna d-sa a știut să scormonească indiscreția, să valorifice amănuntul unei discuții și să redea într'un portret critic fapte independente de procesul de caracterizare a unei opere literare.

Impresia intimă nu diferă de caracterizarea critică. Discuția la un colț de stradă, bâiguiala cafenelei, anecdota verosimilă sau nu, însemnarea accidentală strecurată într'un caet și mai ales indiscreția de multe ori indecentă, cum este cazul cu St. O. Iosif și Ilarie Chendi, sunt tot atâtea izvoare de capitole memorialistice.

Pentru acest motiv, însăși criticele d. E. Lovinescu păstrează un caracter pronunțat de memorii literare. Firește, un imens dezavantaj, compensat de prezența permanentă a simțului ridicolului care, într'o atmosferă de impostură generală și de zăpăceală estetică, va căpăta la d. E. Lovinescu valoarea unui instinct de conservare.

Izgonit din Universitate, prin forța intrigilor și o-

roarea de modernism de care sufereau forurile superioare didactice, d. E. Lovinescu s'a refugiat în cenaclul literar din strada Câmpineanu. O academie miniaturală, întreținută de spiritul de vrajbă și de ranchiuna polemică.

Intr'o vreme în care publicistica zilnică, adulația servilă și complezența camaraderească conspiră francmasonic împotriva liberului arbitru, d. E. Lovinescu a apărut în vitrina literară cu primul volum de memorii care vădesc netăgăduite calități de pamfletar, supravalorificate printr'o voită intelectualizare a stilului. Avem impresia că memoriile au fost scrise, într'o singură respirație, amplă și cuprinzătoare, în care accidentele răsfirate în memorie s'au sistematizat metodic, și fiind astfel plasate la punctele de minimă rezistență a victimei, difuzează paralizant în viscere și înăbușă posibilitatea unui răspuns. Cetindu-le, nu găsim nici variația stilului, care este uniform și de o cursivitate remarcabilă, și nici hașurarea accidentală a însemnărilor disparate.

Mai așteptăm un singur lucru: d. E. Lovinescu să-și spovedească impresia ce o oferă tipul pe care l-a văzut în oglindă. Și dacă nu izbutește, să mărturisească această infirmitate, ceiace ar constitui încă o ispășire parțială a păcatului originar.

1931

II

Incă din preludiul primului volum de „Memorii", d. E. Lovinescu preciza punctele de orientare autobiografică. Gazetarii recenzenți, pe care d. E. Lovinescu îi detestă pentru că lipsiți de obiectivitate, abdicau dela facultatea esențială a criticei, au avut astfel la îndemână primele jalonări. Dar, din această introspecțiune, aveau să profite mai mult discipolii recunoscători până la servilism, dornici să edifice în jurul maestrului — tripiedurile sufletelor lor, alimentate cu balsamuri amețitoare. Era acolo, în paginile volumului I, o „autobiografie spirituală... cu o serie de portrete de scriitori pe bază de anecdotă valorificată prin sensul ei psihologic". Iată ceeace forma savoarea primului volum: anecdota verosimilă sau nu, în jurul căreia spiritul ranchiunier, de gașcă literară, cristaliza înfloriturl fanteziste. Peste aceste pagini înveninate în urzeala parfidiei, peste amintirile refulate în subconștient sau clocite ani de zile în paginile unui caet ca apoi să fie reînviate și amplificate, se manifestă incontestabila înclinare pamfletară a crticului care, avea nevoe de un material viu și capabil de a suferi durerea impunsăturii. Generația de vârstă a d-lui E. Lovinescu, a fost lovită în față, fără cruțare. Prietenii intime de odinioară, desbrăcate de caracterul sincerității, prin notația insinuantă a unui dialog, sau prin acreditarea unei anecdote sau svon public.

Războiul a determinat un hiatus în memorialistica d-lui E. Lovinescu. O schimbare de metodă și o mutație psihologică, fără caracterele biologice subsecvente, presupuse de Hugo de Vries și necunoscute de d. E. Lovinescu. Urmează epoca maturizării critice, care începe odată cu apariția „Sburătorului" și sfârșește în precizările definitive care preced sau încheie textul celui de al II-lea volum de „Memorii".

Acum se remarcă adevărata activitate a amfitrionului: recrutări prudente și studiate, rezervă premeditată față de toți acei care n'au depus încă jurământul de credință; acreditarea necondiționată a tinerilor narcotizați de gesticulația verbală a criticului; apoi, constituirea cenaclului literar și roirea de-

butanților în jurul oracolului ce devine descoperitor de talente și cu timpul îndrumător benevol și dezinteresat pe căile spinoase ale literaturii. Volumul II din „Memorii" [1]), ne introduce în încăperile din str. Câmpineanu, unde în această epocă — dela 1916—1931, s'au perindat zeci de tineri poeți, ziariști, intelectuali, profesori universitari. Unii au păstrat legătura de prietenie cu d. E. Lovinescu, alții, au căpătat aderențe la teoria estetică a școalei.

Acestora din urmă, în special, le este consacrat vol. II. Inadaptabilii și refractarii s'au eliminat dela sine, așa încât, nu pare surprinzător faptul că unii dintre prietenii sau elevii d-lui E. Lovinescu nu-și găsesc locul în „Memorii". Refulați în subconștient, ei duc acolo o existență larvară, până când? nimeni nu poate preciza. Alții dimpotrivă, nu există decât în memoria d-lui E. Lovinescu și firește, în volumul II din „Memorii". In special publicul feminin îi poate fi recunoscător.

Portretistica și figurinele cu sclipitoare nuanțări psihologice imprimă volumului II din „Memorii" o notă critică. D. L. Rebreanu, a lăsat impresia unui om preocupat de gânduri utilitare, care nu se ține de cuvânt și a pierdut noțiunea timpului. „Tânărul blond de culoarea vântului", îl obsedează pe d. E. Lovinescu până a face din el un leit-motiv al portretului psihologic. Mai favorizată este d-na Hortensia Papadat Bengescu, care, se răsfață într'un capitol considerabil. Dar cine este de vină, dacă d. E. Lovinescu a aflat în volumele d-nei Papadat „bastioane înaintate a unei literaturi civilizate"? Acreditat fără rezervă dela primele lucrări umoristice, după ce mai întâi fusese îndepărtat de criticii universitari, d. Gh. Brăescu își află consacrarea definitivă prin aprecierile d-lui E. Lovinescu. Floare candidă și amară de cireș, d-na Elena Farago solidarizează pe d. E. Lovinescu împotriva „cafenelelor bucureștene", unde se „fabrică valorile literare". Isvorîtă dintr'o firească indignare la d-na Elena Farago, pentru d. E. Lovinescu are valoarea unei ingratitudini

O îndreptățim totuși, căci altfel, generozitatea părintească cu fine nuanțări sentimentale ar fi naufragiat într'o duioșie patetică, de care d. E. Lovinescu este incapabil. Portretul d-lui Ion Petrovici este estompat de acordurile melopeice ale sufletului provincial. O ciudată putere de evocare și însuflețire a melancoliei Iașului izolat în lirismul visător și molatec. Un prilej portretistic pierdut pe jumătate, dar recâștigat de capitolul următor, care, izbutește prin câteva creionări sumare, să fixeze definitiv imagina d-lor Ramiro Ortiz și G. Murnu.

Până aici mai puțin — în capitolele următoare mai mult, tresaltă tendința criticului de a-și edifica eșafodajul școalei literare. Piatra de încercare este d. Camil Petrescu — fixat în cadrul „Memoriilor" cu toate caracteristicile psihologice. Printr'o incontestabilă facultate de înțelegere a abilității de proectare a faptului semnificativ, și de simplificare totodată, care ține de metoda stilistică, d. E. Lovinescu izbutește să-l înfățișeze pe d. Camil Petrescu așa cum este, și așa cum apare în circumstanțele cele mai fugare. Lansarea continuă cu d. Ion Barbu, se alătură cu aprecieri superlative de d. N. Davidescu, rătăcește în vagi caracterizări sensuale prilejuite de d. G. Rotică, și se continuă anacronică și sterilă cu prietenii evanescente întreținute de d-nii F. Aderca și Camil Baltazar. Am ajuns într'adevăr la punctul de minoră rezistență, pe care d. E. Lovinescu încearcă să-l înlăture cavalerește, afirmând că,

1). E. Lovinescu: *„Memorii, II, 1916 — 1931"*. Ed. Scrisul Românesc.

„l-a susținut pe Camil Baltazar din recunoașterea în literatura lui a expresiei formulei mele poetice; întrucât, ca și orice cititor, în artă criticul se caută pe sine și nu e satisfăcut decât când se găsește".

Concepția critică a d-lui E. Lovinescu se califică definitiv: din estetic estetizantă, din atitudine temperamentală la intransigență dogmatică.

Situați de considerațiuni etnografice d-nii Ilarie Voronca, I. Călugăru și I. Peltz, cărora li se adaogă câțiva iluștri anonimi, prilejuesc d-lui E. Lovinescu o teorie, din care nu reținem nimic pentru că o găsim total eronată. Adăogăm numai atât: așa zisele neologisme cu care d. E. Lovinescu pretinde că se îmbogățește limba literară sunt copiate după revistele avangardiste pariziene. Lichelism verbal, justificat de o concepție estetizantă. Prin degenerare, dogmaticul precede arta. Siluetele de scriitoare sunt incerte, cu atât mai mult pentrucă unele din ele n'au scris nimic niciodată, iar altele sunt încadrate numai unei anumite atmosfere literare. Cu d. Tudor Vianu revenim la „criticul de mâine al literaturii române"; mai real, d. G. Călinescu este apreciat pentru „dorința legitimă a afirmării de independență". Mai prețuit este însă d. Pompiliu Constantinescu, în care d. E. Lovinescu își află o linie de continuare. Maliții os cu Șerban Cioculescu și prea îngăduitor cu Al. Țuțuianu, d. E. Lovinescu vădește incontestabile lacune de aprehensiune intelectuală.

Siluetele literare ale domnilor Victor Ion Popa, G. M. Zamfirescu, Al. Văitoianu, Adrian Verea, Tudor Mușatescu, Vladimir Străinu, I. Valerian, complectează registrul de stare civilă a cenaclului din strada Câmpineanu. Portretul lui Leon Donici insuficient al lui George Cornea inutil.

Economia de spațiu impusă de acest foileton ne îndeamnă să trecem cu vederea considerațiunele

asupra formării critice a d-lui E. Lovinescu, care, comportă totuși o discuție mai amplă.

Acum, nu putem urmări până la capăt erezia estetizată a d-lui E. Lovinescu. Putem afirma numai atât: că deși trăește, și va mai trăi încă multă vreme, d. E. Lovinescu și-a semnat actul de deces; punctul de minoră rezistență este destul de semnificativ.

1932

● ● ●

E. Lovinescu

falsificator al culturii românești

D. E. Lovinescu aduce în critica literară un spirit de politică electorală, de propagandist și combatant retoric, condamnat să valorifice pe temeiuri estetice și raționale solidaritatea de gașcă și să dea un cât mai mare imbold anarhiei literare și parțialității talentului. Opera critică a d. E. Lovinescu este cazuistică, programatică și excepțional de variabilă. Ceiace apare ca o contrazicere, este în realitate o acomodare; ceiace pare o revizuire, este de fapt confirmarea unei stări la care d. E. Lovinescu n'a contribuit decât printr'un oficiu de înregistrare. Anticipările d. E. Lovinescu sunt întotdeauna prudente, alambicate, cu dublu sens, pe termen scurt, lăsând putința unor contraziceri care la nevoe se pot transforma în totale anulări. Tot acest aparat critic funcționează strategic, cu intenția de a surprinde „adversarul" în momentele lui de minimă rezistență și a promova cu alai de nuntă șubredele înfiripări ale debutantului cenacular.

Obsedat de „experiența a treizeci de ani de muncă", care se reduce la o stăruitoare organizare a

unui clan literar și domestic, d. E. Lovinescu își face iluzia că a contribuit la „îndrumarea gustului literar", pentruca în cele din urmă, să-și mărturisească captivitatea babilonică alăturea de naufragiații literaturii moderniste. Nu i se poate contesta d. E. Lovinescu o cultură clasică, pe cât de didactică pe atât de refractară gustului său literar. Dacă avem în vedere și reminiscențele de moldovenism, cu remarcabile înclinațiuni temperamentale, din care nu lipsesc nici tabieturile și nici chiar antisemitismul sentimental, atunci ne dăm perfect de bine seama că, mimetismul estetic al d. E. Lovinescu a trecut prin grele încercări pentru a ajunge la o schimbare radicală a structurii sale organice. Este cazul patent al acelor înăcriți desrădăcinați, care, printr'o artificială cunoaștere a vieții, și-au renegat firea, devenind produsul adversităților pasive și a împotrivirilor obligatorii. Alți scriitori români, din aceiași categorie, au ratat repede o carieră literară, pentru a rămâne slujbașii unor îndatoriri subalterne.

Tipul criticului literar, condamnat să scrie după gustul și interesele patronului, — fie un anonim director de ziar, sau numai deținătorul cheilor dela casa de bani, este îndeobște cunoscut, — după cum de atâtea ori ni se arată în cale articlierul literar întrebuințat la comemorări, parastase și alte sărbătoriri literare, numai cu scopul de a provoca o diversiune și de a îndruma tendențios gustul public.

Pentru toate aceste atitudini de circumstanță, haina cea mai comodă este aceia care poartă firma de „impresionism" și de „rationalism".

Nici un criteriu obiectiv, nici o atitudine imparțială, ci numai o libertate exclusivă, de a alege după bunul plac și de a justifica gusturi pe temeiuri pur personale. D-l E. Lovinescu este principalul beneficiar al acestei atmosfere create de presă, de cafenea, de

cenacluri și de mici regizări din culise. Pe câtă vreme critica literară a lui Titu Maiorescu sau M. Dragomirescu însemna studii de ansamblu, cu incursiuni filosofice în domeniul culturii, — critica d-lui E. Lovinescu se reduce la simple notații marginale, la recenzii de cărți, la insinuare, pamflet sau invectivă, care, articulate în volum, ca și bucățile de lemn ale lui Vasilache, să dea impresia unui desen animat și strident.

Dela informație la impresie, dela mărturisire la caracterizare, aparatul critic își întinde antenele în zonele neguroase ale subconștientului, și încearcă să pipăe intenții și posibilități de manifestare independente de opera literară realizată. Discuțiile de pe stradă sau din cenaclu trec în critice, criticele difuzează în istoriile literaturii (cele cinci volume), — istoriile trec în memorii, și apoi toată această învălmășeală de fapte necontrolate, de afirmații gratuite și de tendințe sectare își dau întâlnire în „Istoria literaturii române contemporane" (1900—1937). O operă necontenit refăcută din propria ei substanță se revarsă pe aceiași albie, fără să aducă nimic nou, fără să se îmbogățească în esență, în perspectivă, sau în metodă și în putința de înțelegere.

O astfel de lucrare ar fi trebuit să însemne punerea la punct a materialului adunat, rânduirea lui după criterii sigure, documentare severă, — eliminarea comfuziunilor. Nu ani de muncă s'ar fi cerut dela d. E. Lovinescu, și nici studii speciale în biblioteci, familiarizat cu o osteneală metodică, — ci o conștiinciozitate profesorală, o probitate care să facă față cât de cât aparențelor. In lipsa unei istorii literare ne-am fi mulțumit cu un manual succint, cu o lucrare de sinteză în care să fie adunate date și titluri, dar precise și complecte. D. E. Lovinescu a fost izbit destul de aspru de evenimentele din Mai 1936.

Campania critică a d-lui N. Iorga i-a fulgerat întregul sistem critic. Plutonierii majori ai modernismului au dat alarma. De îndată arta a fost confundată cu pornografia, și întreaga estetică modernistă și-a dat pe față metehnele imorale. Iată motivele care au precipitat apariția istoriei d-lui E. Lovinescu. Prefața o spune clar: că era nevoe de un „volum de constatări clare și de concluzii sigure". D-lui N. Iorga i se contestă influența asupra literaturii contemporane; scrisul lui G. Ibrăileanu este socotit „anacronic"; d. M. Dragomirescu nu există în actualitate.

Opera d-lui E. Lovinescu capătă un caracter de misterioasă necesitate, putând contribui, prin oportunitatea ei, la consfințirea unor situații șubrede și controversate, dacă nu chiar, la falsificarea adevărului, deoarece, lupta de baricade a modernismului nu mai îngădue obiectivitate și corectitudine în alegerea mijloacelor. „Istoria literaturii contemporane" a d-lui E. Lovinescu a apărut pentru a preîntâmpina prin confuzii, bagatelizări și falsuri, o revizuire a valorilor care precede eliminarea totală a impostorilor și șarlatanilor din câmpul literaturii.

Metodologic d-l E. Lovinescu procedează după o veche idee, care este mai degrabă o ipoteză riscată, decât un drum limpede, ce prin acumulări sistematizate de fapte să-l poată duce la prezentarea unui tablou al literaturii române contemporane. Faimoasa legendă cu sincronismul, se dovedește a fi un artificiu facil pentru a acoperi o atitudine net arbitrară și individualistă. „Talent adevărat și real' — spune d-l E. Lovinescu, înseamnă diferențiere și deci discontinuitate" [1]). Iată prima confuzie. Diferențierea nu înseamnă numai decât ruperea contactului cu trecutul, aruncarea disperată în fantoma propriei geniali-

1). E. Lovinescu: *„Ist. lit. române contemp."*. Vol. I. Pag. 8.

tăți. Scriitorii de seamă de astăzi, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, poeții Ion Pillat, V. Voiculescu și chiar d. Tudor Arghezi apărat cu stăruință de d. E. Lovinescu, stabilesc legătura cu trecutul, se integrează într'o mișcare de idei și de orientare literară care precede apariția lor. Insuși d-l E. Lovinescu îl integrează pe d-l Liviu Rebreanu în „sămănătorismul ardelean", — iar în d-l Tudor Arghezi vede „sinteza poeziei moderniste și tradiționale". Am ales aceste două exemple pentrucă d. E. Lovinescu le socotește piese de rezistență ale modernismului. Clasificarea d-lui E Lovinescu apare dela început șubredă, iar faimoasa „discontinuitate", o vorbă umflată. Ori cine înțelege, că nu poate fi discontinuitate acolo unde este o integrare în sămănătorism, curent literar care apare în 1901, și nici acolo unde se afirmă o sinteză cu poezia tradițională. Pe de altă parte, dacă talentul înseamnă discontinuitate, — ar trebui ca acei care nu rup aderențele cu trecutul să se elimine din domeniul creațiunei.

Ori, aceasta nu se întâmplă nicăeri, deoarece d-l E. Lovinescu înregistrează pe zeci de pagini prezența lor.

Putința unei sincronizări a literaturii românești capătă un caracter de subordonare față de curentele ideologice din apus. Iată-l pe d. E. Lovinescu neobonjurist, fluturând steagul revoluției pașoptiste, — care avea să ne pue în contact cu democrația apuseană. Principiul revoluționar, al ruperii de continuitate, „susținut în domeniul cultural și social al Istoriei civilizației române își va căpăta astfel o aplicare literară în Istoria literaturii române contemporane" [1]).

D. E. Lovinescu, travestit în pașoptist, încearcă după un răstimp de 90 de ani, să actualizeze un fenomen politic în domeniul literaturii. Aceasta înseamnă invazia mediocrităților, a străinilor: promovarea anarhiei și a cosmopolitismului în literatură. Iată ce aduc nou istoriile literare ale d-lui E. Lovinescu.

1). Loc. cit. Pag. 8.

Dela 1848 și până astăzi, literatura românească a urmat însă căile unei evoluții normale, fiind orientată, în etape succesive, de curentul junimist, de duhul eminescian, de sămănătorism, de realismul stărilor sociale post-belice, și niciodată nu a fost vorba de o discontinuitate pe un plan mare, care rupând legătura cu trecutul, să sincronizeze o întreagă literatură cu principiile revoluționare ale pașoptismului. Poziția d-lui E. Lovinescu este dela început falsă, întrucât, neavând un corespondent material în cultură, — și de lungă durată, nu se poate rezema decât pe producțiunile sporadice, și deabea, acum în urmă, pe curentul modernist.

*

„Istoria literaturii române contemporane" a d-lui E. Lovinescu este călăuzită de necesitatea unei revanșe pentru cucerirea unor poziții pierdute. In procesul literaturii moderniste, d. E. Lovinescu a intervenit vehement dar a rămas tot la controverse și la judecăți neprecise, variabile dela o zi la alta. Sincronizarea, pe bază de interdependență ideologică și socială, nu mai poate exista, în sensul revoluționar-individualist, de vreme ce, țările apusene, odinioară democratice, se orientează astăzi către o cultură totalitară izvorâtă din necesități organice de evoluție normală. Cu atât mai mult nu poate fi susținută discontinuitatea în literatură, de oarece, o cercetare istorică ne arată că, pașoptismul a fost anulat în cultură prin afirmarea masivă a lui Mihai Eminescu.

prin sămănătorism care a promovat valori reale, prelungindu-și influența până astăzi, — și mai cu seamă prin viabilitatea tradiționalismului, prezentă în cele mai însemnate manifestări literare de astăzi. Simbolismul românesc ante-belic, deși influențat de curentele similare din apus, n'a întrecut cu nimic producția sămănătoristă, după cum modernismul, afirmat tot pe aceiași cale de împrumut, n'a promovat valori atât de mari încât să anuleze eficiența tradiției. Ba dimpotrivă, dela primele sale manifestări, modernismul a întâmpinat o dârză rezistență, fiind combătut când de generația „Gândirii", când de d. N. Iorga sau G. Ibrăileanu, dar întotdeauna pus în umbră prin stăruitoarea afirmare a scriitorilor tradiționaliști. Un val puternic de neo-clasicism se face din ce în ce mai evident, — așa încât, dacă am încheia astăzi un bilanț al literaturii românești, — ne-am da perfect de bine seama, că valorile consacrate sunt neo-clasice și prea puțin moderniste. Aceasta înseamnă că literatura românească a avut o „desfășurare organică", — după cum spunea d-l N. Iorga, — turburată din când în când de influențe străine, dar niciodată deplasată dela centrul ei de gravitație.

M. Eminescu, este tot atât de viu astăzi cași odinioară. Incercările de falsificare și trivializare ale d-lui E. Lovinescu și ale lui G. Călinescu exprimă tendința de răsturnare a tradiției clasice în literatura românească. Ne îndrăznind să atace direct valoarea estetică a poeziei lui M. Eminescu, pigmeii se agață de viața lui intimă încercând să o bagatelizeze. In istoria literară, d-l E. Lovinescu procedează critic, combătând ideologic influența lui M. Eminescu, uitând să recunoască, că întreaga operă a lui M. Eminescu este însuflețită de idealul naționalist. Tot asemeni în critica sămănătorismului folosește o veche marotă,

aceia a confuziei dintre etnic și estetic. Intre etnic și estetic există o strânsă corelațiune, nu o subordonare strictă, — afirmată în toate împrejurările, indiferent de calitatea artei literare după cum crede d. E. Lovinescu. Criticii învinuiți de confuzie între etnic și estetic, un N. Iorga, Ilarie Chendi și G. Ibrăileanu sunt tocmai aceia cari au luat atitudine hotărâtă împotriva declamației retorice, a mediocrității și a gustului sub-urban în literatură.

Sau d. E. Lovinescu n'a cetit nimic din criticele lui G. Ibrăileanu, Ilarie Chendi și N. Iorga, sau este de rea credință falsificând un adevăr cunoscut în deobște. Pe de altă parte, d. E. Lovinescu se înșeală când afirmă că sămănătorismul începe cu d-l N. Iorga, criticând numai puterea de animație a acestuia, neglijând complect faptul că „Sămănătorul" a apărut la 1901 sub direcția lui Al. Vlahuță și Gh. Coșbuc, cari și ei, cași d-l N. Iorga, erau continuatorii spiritului eminescian. Sămănătorismul a promovat valori consacrate definitiv în literatura românească: în critică N. Iorga, Ilarie Chendi, D. Tomescu; în ideologie A. C. Cuza și Aurel C. Popovici; în poezie Octavian Goga, St. O. Iosif; în proză M. Sadoveanu, Calistrat Hogaș, și trăește și astăzi prin ce are mai de preț epica românească, adică prin Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Liviu Rebreanu etc., după cum tradiționalismul, care poate fi asimilat neo-clasicismului, se afirmă stăruitor în opera poetică a lui Nichifor Crainic, Ion Pilat, V. Voiculescu, Lucian Blaga, Radu Gyr, N. Crevedia, fără a neglija pe P. Cerna.

Ne fiind propriu zis o istorie, ci o culegere de caracterizări și date împrumutate din criticele anterior publicate, deoarece cu rari excepțiuni, — tot ce a apărut de sub condeiul d-lui E. Lovinescu este reluat în cartea pe care o cercetăm, ne dăm seama că

avem deaface cu un sistem critic pecetluit cu furoarea impresionistă bine cunoscută. Ilarie Chendi este învinuit de lipsă de receptivitate estetică. Aceiași obiecțiune i se aduce și d-lui N. Iorga.

O afirmație nedovedită nu convinge însă pe nimeni. Nu se poate face critică literară fără sensibilitate estetică. Este condiția primordială, dar pe câtă vreme d. E Lovinescu elimină toate celelalte considerente privind opera și personalitatea artistiului, alți critici cu o vedere mai largă, țin seama de ele, și de aici pornește tot exclusivismul criticei presupuse estetice. Obiecțiunea că Ilarie Chendi este și un „pamfletar" nu are nici un temei. Trebuește dovedit dacă spiritul pamfletar al lui Ilarie Chendi i-a întunecat luciditatea critică.

D. E. Lovinescu uită să facă această dovadă.

Trecând la G. Ibrăileanu, d-l E. Lovinescu nu-i recunoaște nici un merit. D. E. Lovinescu, ducând la extrema limită elementul pasional, ros de vechi și cunoscute ranchiune împotriva lui G. Ibrăileanu, uită că solitarul critic al „Vieței Românești", a desfășurat o bogată activitate în revista eșeană, influențând și pe această cale, dar și prin luminatul său intelect o samă de scriitori, care și astăzi se reclamă dela sfaturile înțelegătorului lor îndrumător.

Dovedind o complectă lipsă de informație, d. E. Lovinescu uită să menționeze, sau nu vrea, la „activitatea critică a lui G. Ibrăileanu", următoarele volume: „Scriitori români și străini", „Studii literare" și chiar placheta de cugetări filosofice intitulată „Privind viața". (Pag. 32). Nu intenționăm a complecta istoria d-lui E. Lovinescu, ci numai a sublinia cu date precise lipsa de informație și parțialitatea caracterizărilor critice. In cazul special pe care l-am amintit, este poate necesar să amintim că G. Ibrăileanu l-a eliminat definitiv pe d-l E. Lovinescu dela o catedră universitară.

Prin nu știm de miracol al generozității, d-l E. Lovinescu va recunoaște d-lui M. Dragomirescu oarecari calități reale, fără însă a-și pune frâu limbii atunci când se agață de anumite „preparate anatomice", mult mai frecvente în microscopia laboratorului din str. Câmpineanu.

In capitolul următor, în vreme ce d-l Ovid Densușianu este contestat în calitatea de critic, d-l Felix Aderca este omagiat pentru „lupta lui esențială îndreptată împotriva caracterului specific național". (Pag. 48).

Chiar cu anumite rezerve, promovarea în critică a d-lui F. Aderca, — subliniază o tendențioasă solidaritate de gașcă.

Trecând la mișcarea tradiționalistă, d. E. Lovinescu afirmă că „Gândirea" a apărut „sub direcția lui Cezar Petrescu și I. Cucu". (Pag. 49).

Este însă vorba de d-l D. I. Cucu. Șoarecii și vârcolacii rod necontenit istoria d-lui E. Lovinescu, de oarece omisiunile și greșelile apar aproape la fiecare pagină. La repertoriul revistelor, și nici în altă parte unde este vorba de publicațiunele periodice, „Insemnări literare" (Iași) și „Hiena" (București) de sub direcția d-lui Pamfil Șeicaru și Cezar Petrescu nu sunt nici măcar pomenite. Știți de ce? D-l E. Lovinescu a fost aspru criticat în aceste publicațiuni...

La critica criticei tradiționaliste, d-l E. Lovinescu în măsura în care recunoaște că „literatura noastră estetică nu începe decât odată cu veacul al XIX" (Pag. 53), neagă existența unei tradiții clasice, — nevrând să ție seama nici de scriitorii secolului trecut, care au creat această tradiție, și nici de sensibilitatea, estetica și tematica literaturii poporane, așezată de veacuri pe marea linie a clasicismului etnic.

Foarte mulți dintre scriitorii de astăzi, dar cu deosebire poeții cei mai meritoși, se inspiră din materialul folcloric. Până la un punct așa dar, literatura poporană suplinește clasicismul literaturii culte.

*

Vâslind cu grabă către apele putrede ale modernismului, d-l E. Lovinescu va uita să deslege problema tradiției, nu va recunoaște o disciplină clasică literaturii românești, va pune în umbră o serie de valori consacrate, va falsifica adevărul istoric, — pentru a face loc unor talente îndoelnice, mai mult semiți sau semi-semiți, care rămân... împotriva ditirambelor critice, tot „forțele literaturii de mâine". (v. pag. 55).

Inainte de a intra în prezentarea acestor necropsii literare, pentru a-i face plăcere d-lui E. Lovinescu care mă crede „doctor de morți", — să vedem care sunt cadrele teoretice ale mișcării moderniste.

Modernismul presupune existența unei zone biologice urbane, supra saturate de intelectualism, obosite chiar, printr'o îndelungată aderență la toate viciile și metodele de materializare ale civilizației. Ținând seama de straturile sociale, care au psihologia lor de clasă, și de anumite procese sufletești care se rezolvă în drama unei existențe circumscrise, s'a făurit o mare parte din literatura epică. Nici decum nu se poate construi o literatură de mare cuprindere epică, ridicând schelele unui individualism anarhic, care adâncește în estetism ceiace se chiamă substrat colectiv, și în analiza subconștientului, cu multe întortochieri inutile, ceiace ar trebui să rămâe parte de descriere sau de pitoresc localnic.

Modernismul a dat la iveală o literatură umanitaristă, întrunind toate contribuțiunile și valorificând

feroce toate manifestările printr'un aparat critic de susținere, în care partea programatică, de ideologie literară și de orientare, se afla pe primul plan. Graiul național, suflul de viață etnică, legat de societate, de oamenii care evoluiază mai greu decât ideile estetice, și rămân tocmai din pricina structurii biologice refractari mutațiunilor, alipiți de adevăruri eterne, este eliminat cu desăvârșire de critica modernistă. In locul geniului național apare individul, izolat pe o poziție personală, încercând să justifice pe temeiurile sub-conștientului cele mai bizare procese psihologice, sau să promoveze gratuitatea unor atitudini ce nu se pot înțelege sau valorifica pe zona unei cunoașteri logice și naturale. Umanitarism și anarhie, iată încotro se îndreaptă orientarea modernistă în literatură, împănată cu atitudinea rebarbativă a unor critice de circumstanță, ce se numesc când impresioniste când estetice.

Deoarece anarhia psihologică și ideologică în literatură nu se poate susține singură, a fost nevoe și de un sistem critic, foarte fluid, care să proclame relativismul valorilor estetice, adică răsturnarea anticipată a tuturor criteriilor de judecată, și de valorificare în sensul dinamic al criticei pozitive. Relativismul critic, se anulează pe măsură ce încearcă a lua o atitudine, care devine inconsistentă din pricina lipsei criteriilor obiective și a posibilității unei legături trainice între difertie momente de afirmare. Contradicțiile sunt obligatorii.

Adoptând o poză sacerdotală, și pe un ton categoric, d. E. Lovinescu susține idei care se anulează chiar în clipa enunțării. Astfel, d. E. Lovinescu istoricul literar, luând în cercetare activitatea critică a d-lui E. Lovinescu, afirmă că acesta își manifestă „tendința vizibilă de a face din critică o categorie pur literară, un joc spiritual în jurul operelor de artă,

o construcție personală, care să poată rezista timpului chiar dacă piloții afirmațiilor s'ar surpa..." **(Pag. 57). Menuetul criticei literare estetice se joacă în ritmul șagalnic al pașilor pe nisip, a căror urmă se șterge la prima adiere a vântului. Dar cum se împacă acest** „joc spiritual în jurul operelor de artă", **care ar urma să fie critica d-lui E. Lovinescu, cu** „elaborația unui volum de constatări clare și concluzii sigure?" **(Pag. 6).**

Ori critica este un joc pe gajuri care oferă ciudate surprize, ori concluziile sigure presupun o cercetare serioasă care să ne facă a-l lua în seamă pe d. E. Lovinescu? Un lucru este cert: tonul categoric din prefață nu se împacă nici de fel cu vizibila jonglerie a construcțiilor personale.

Dar istoricul E. Lovinescu pretinde a fi găsit la criticul E. Lovinescu „o limpiditate stilistică" **și** „desigur onestitate profesională". **(Pag. 59).**

Vom vedea.

D. E. Lovinescu are un vocabular prețios, puțin cam pendant, de multe ori prolix, voind să fie savant prin mijlocirea unor expresii abstracte și dure, dar rămâne tot la o repetare obositoare de noțiuni, ceiace denotă în primul rând o penurie verbală, și în subsidiar, o diluție declamatorie care se apropie mai mult de flecăreală decât de critica adevărată. Vorbind despre poezia tradiționalistă d. E. Lovinescu va face următoarea constatare: „Peisagiul rural, solidaritatea națională în timp și în spațiu, ortodoxismul — totul nu formează decât un determinant psihologic, — care ar putea fi tot atât de bine înlocuit cu peisagiul urban, cu discontinuitatea sufletească a omului modern, cu incredulitatea, fără alte repercuții asupra valorii estetice". **(Pag. 89).**

Citită la repezeală, cum se face de obiceiu, fraza ar părea clară, chiar cu o legitimare logică. Dar descompusă, în componentele ei, pentru a prinde nuanțările fine ale gândirii, — ne dăm seama că ne aflăm în fața unei osmoze de noțiuni, substanța unora trecând în celelalte. Intre determinantul psihologic al unor valori colective și determinantul psihologic al discontinuității, adică al individualismului, nu poate exista nici o legătură.

Dincolo există un sens și o disciplină, dincoace imposibilitatea unui control, inexistența unei coerențe organice, și din această pricină, cele două valori contradictorii nu pot fi cântărite cu aceiași măsură. Nu este vorba de o greșeală de logică, — ci de prețiozitatea unui stil savant, care îmbină idei contradictorii afirmate în situații complect izolate.

Iată cum își începe d-l E. Lovinescu caracterizarea poetului I. Valerian: „I. Valerian a reușit să ne integreze în câteva poezii senzații în material cosmic: iarna, de pildă, se integrează în cadrul tuturor iernelor trecute, după cum liniștea se integrează într'o obaseală cu proporții cosmice". **(Pag. 132). Nu este vorba de întrebuințarea inadecvată a unor prepoziții, ci de o nebulozitate esențială.**

Vorbind despre „Conu Enake" **al lui N. M. Condiescu, d. E. Lovinescu va conchide:** „Iată rezervă, cu care întâmpinăm această schiță din roman satiric scrisă cu preciziune și simț al măsurii artistice" **(Pag. 260).**

Un stil voit semit, o greșeală de tipar, sau o repezează de școlar hoinar, grăbit să-și termine tema, pentru a porni la joacă pe maidan?

Fraza aceasta, a fost copiată de d. E. Lovinescu din „Istoria literaturii române contemporane" **(Vol. IV. Pag. 284—85). Iată cum era scrisă acolo:** „Iată rezerva, cu care întâmpinăm această schiță de roman satiric, scrisă, de altfel cu o apreciabilă proprietate literară". **Nu avem nici o obiecțiune. Dar**

când d. E. Lovinescu preface și scrie „iată rezervă" și „schiță din roman", ne îndeamnă să ne gândim la faimoasele expresii ale d-lui Camil Baltazar (Leopold Goldstein), — emulul d-sale, care spune: „a venit noapte", „să mângâi lacrimele mele", etc. — Iată unde duce contactul îndelungat cu semitismul literar: la formula stilului idiș.

A, dar s'ar putea crede că facem mizerii d-lui E. Lovinescu, necăjindu-l cu observațiuni de detaliu. Amănuntele acestea sunt prea frecvente pentru a mai fi socotite niște greșeli incidentale. La pag. 112 citim: „Pe aceste blocuri... a crescut și garoafele", (nu e rele !...); la pag. 113 citim: „La poartă din urmă". Este vorba de volumul de poezii al d-lui George Gregorian intitulat, după cum se înțelege, pe românește, „La poarta din urmă", nu în alterația specific baltazariană a d. E. Lovinescu.

Deoarece ne aflăm în fața unei istorii literare în care trebue să domine informațiunea complectă, precisă, și documentațiunea exactă, să cercetăm, atât cât poate surprinde o lectură amuzantă, iar dacă va mai fi nevoe, să revenim și cu alt prilej. Vorbind de eseistica d-lui Camil Petrescu (Pag. 67) se pomenește numai volumul „Teze și Antiteze", lăsând uitarea să domine celălalt eseu de savuroasă execuție, apărut mai de mult (1933) și intitulat: „Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile"... După cum se vede, omisiunile încep să aibă tâlcul lor...

La bibliografia d. Nichifor Crainic (Pag. 91) nici un cuvânt despre „Țara de peste veac", deși acest volum de versuri este esențial liricii de inspirație ortodoxă. La d. Ion Pillat este vorba de un volum intitulat „Poezii într'un vers" (Pag. 94) când toată lumea cunoaște titlul „Poeme într'un vers". La d. V. Voiculescu „Pârga" (Pag. 95) în loc de „Pârgă" [1].

Nu este acelaș lucru. D. E. Lovinescu a protestat când a fost numit odinioară „Eugen Lovinescu". D-sa vrea să fie „E" nu „Eugen". Poate vor și alții să fie la fel, în titlurile și în operele lor. D. E. Lovinescu este acela care se socoate nedreptățit, și se vaită peste tot, în volume, în ziare, în scrisori, etc. — Il vom lăsa să reflecteze asupra acestui aforism al lui G. Ibrăileanu: „Nimine nu reclamă mai multă toleranță decât cel netolerant, pentrucă toleranța este condiția de viață a netoleranței lui". (v. „Privind viața". (Pag. 11). D-lui Radu Gyr i se atribue volumul „Strâmbă lemne" (Pag. 102), când titlul unanim cunoscut este altul: „Plânge strâmbă lemne". Și în text, și în nota 2, aceiași confuzie. Tot acolo găsim titlul „Liniști de Șchifuri" schimonosit în „Liniște de schifuri", — iar volumul de poezii „Stele pentru leagăn" nici măcar pomenit, deși a apărut în anul 1936, deși în alte părți a cărții d. E. Lovinescu sunt citate volumașe de poezii tipărite în anul 1937... D. George Gregorian (Pag. 114), de două ori i se atribue titlul „Sărac în țară săracă", când îndeobște este cunoscut titlul exact: „Săracă țară bogată".

Sărac cu duhul, d. Lovinescu Eugen nu se oprește aici: sărăcește și producția altor poeți. La bibliografia lui Aron Cotruș nu sunt menționate volumele „Mîine" (1928) și „Printre oameni în mers" (1933), — esențiale definirii sale poetice. Aceiași informație deficitară și la G. Topârceanu. Sunt numai amintite unele poezii, dar nici o vorbă despre volumul „Mig-

---

1). D. Constantin Stelian, în revista „*Athenaeum*" (April-Iunie, 1937) subliniază o altă confuzie: „poezia Povestea Fetei din Sat" a lui Adrian Maniu este atribuită lui V. Voiculescu, pe baza căreia interpretează ca atare pe poet". Confuzia poate duce uneoni la ignoranță, afară de cazul dacă nu este pornită chiar de aici...

dale amare", nici măcar consemnat la nota bibliografică. Pe lângă insuficiența informației, parțialitatea tratării este evidentă. In vreme ce d. Camil Baltazar se bucură de o entuziastă prezentare, producția altor poeți este minimalizată, ciopârțită, interpretată anapoda, d. E. Lovinescu având o vădită afinitate pentru critica lucrărilor mediocre, dar neglijând de multe ori adevăratele lucrări de artă. Dar nici d. Camil Baltazar nu este îmbrățișat în întregime, ci numai parțial. Placheta de versuri, „Cântări trupești lângă gleșne", producție pornografică în versuri schiloade, împănată cu desene pornografice nu este pomenită, deși a fost trecută la bibliografia vol. III (Pag. 424) din „Istoria literaturii". A început d. E. Lovinescu să se lepede de pornografia emulilor săi ? Nu ne vine să credem.

O explicabilă fereală deocamdată, și nimic altceva.

O serie de revizuiri, în opera d-lui E. Lovinescu, se impun dela sine, într'un timp relativ scurt. Capitolul „Tudor Arghezi" suportă operațiuni cezariene. Până la 1927, și chiar 1931, d. E. Lovinescu avea o altă părere. Iată-o : „poezia arghezianâ a rămas tot un cult de bisericuță literară, cu admiratori exaltați dar puțin numeroși sau ei înșiși producători de literatură și fără o largă influență asupra maselor cititoare". (Vol. III Pag. 325). Pasagiul lipsește din noul volum al d-lui E. Lovinescu. Ce s'a schimbat ?

Poezia d. Tudor Arghezi devenind dintrodată o catedrală oficială și populară, sau atitudinea d. E. Lovinescu ? Noi credem că aceasta din urmă. Speriat de o campanie critică, care cerea scoaterea poeziei d. Tudor Arghezi din manualele didactice ale prietenilor — d. E. Lovinescu și-a dat seama că nu mai poate avea rezerve. Acesta este de fapt motivul adevărat a punerii în vileag a unor noui opiniuni în „Istoria lit. rom. contemporane" (1900—1937). Așa dar, nu revizuiri, scuzabile la un critic, ci o necesitate tactică, în fața căreia dispar rezervele și neînțelegerile dintre persoanele care se află pe aceiași baricadă.

D. E. Lovinescu cultivă iluzia verbală, — expresia sonoră, neologismul tehnic și termenii științifici, ceiace a făcut pe mulți să creadă că are un vocabular critic, bogat și savant. Un vocabular critic mai puțin, deoarece caracterizările se înoadă între ele și nu pot exprima decât aceiași noțiune repetată la infinit. Astfel, în poezia d-lui Tudor Arghezi d. E. Lovinescu va găsi : „certitudini materiale" (Pag. 161), „luptă după certitudine", „materializării" (Pag. 162), „estetica prin materializare" (Pag. 164), „caracterul materializat" (Pag. 165), „materializări" (166), „pogoară în materie", „procesul de materializare" (Pag. 167). Sau : „scene admirabile", admirabil fixată", admirabil cântată", „frumusețI inedite", „ineditul expresiei", „admirabile elegii", admirabilul Belșug", „extraordinara putere", „admirabile poezii". Și aceste expresii abundă numai în 6 pagini, din care o treime este consacrată unor reproduceri de poezii. Iată cum a caracterizat d. E. Lovinescu poezia d. Tudor Arghezi : cu admirabilul materializării !.. Infinit de puțin pentru a putea crede că prin aceasta d. E. Lovinescu dispune de intuiție estetică și de vocabular critic. Conceptul „facultății dominante" nu se poate opri la o simplă impresie, chiar dovedită, dar încadrată într'un singur cuvânt reprodus la infinit. Nu este exclus ca d. E. Lovinescu să nu știe ce înseamnă „faculté maîtresse"... A diseca elementele componente și a desprinde nota dominantă nu este tot una cu repetarea nesfârșită a unui cuvânt, care, chiar dacă se potrivește, nu exprimă decât o sin-

gură noțiune, insuficientă pentru a caracteriza un complex liric.

*

Trecând peste schimonosirea titlurilor de cărți și peste incomplecta bibliografie a scriitorilor sămănătoriști, să ne oprim la „bogăția" vocabularului critic folosit în caracterizarea literaturii d-lui Cezar Petrescu. Prodigioasa și variabila producție epică a d-lui Cezar Petrescu, se reduce la: „o continuare a sămănătorismului", esențiale sămănătorismului", „notele sămănătoriste", „sămănătorist", „temele sămănătoriste", „sămănătorismul a prins", „tematica sămănătoristă", „sămănătorism supravegheat", „smănătarismul cu caracterul său", „sămănătoristă tematica", „sămănătoristă e și tematica", „sămănătoristă e și tematica". Obsesia cuvântului „sămănătorist" devine obositoare: de 12 ori în două pagini și jumătate de text. Este eterna revenire a d. E. Lovinescu la sămănătorism, incapacitatea de a se debarasa de un demon care-l urmărește necontenit, și din această pricină îi repetă numele, fără să-și dea seama că complexul psihic al delictului îl demască la fiecare pas.

D. E. Lovinescu va face o neîngăduită apropiere între „Plecat fără adresă" și „Carmen saeculare". Toți cititorii d. Cezar Petrescu știu că „Plecat fără adresă" este romanul unei epoci, iar „Carmen Saeculare" închide trilogia romanului lui M. Eminescu. Nici o legătură așa dar între unul și celălalt. Cu intenția de a deplasa centrul de gravitate a unei opere, d. E. Lovinescu va cita cele trei romane: „Nepoata hatmanului Toma", „Kremlin" și „Greta Garbo", — pe care d. Cezar Petrescu a hotărît să nu le

reediteze [1]), dar nu discută și nici măcar nu pomenește la nota bibliografică (Pag. 209) una dintre însemnatele opere ale d. Cezar Petrescu, „Fram, ursul polar". Să aibă oare d. E. Lovinescu vreo răfuială cu acest urs? L-a strâns undeva în brațe și i-a frânt oasele?

Total neînțelegător cu opera marilor romancieri de astăzi, pe care-i privește în perspectiva diformantă a opticei moderniste, d. E. Lovinescu va nega valoarea operii d. Cezar Petrescu, considerând-o „infiltrată de apele turburi ale cotidianului ziaristic", sau „o uriașă revărsare extensivă fără sonde adânci în sufletul omenesc" (Pag. 209), după cum, în creația epică a d. Ionel Teodoreanu va vedea „o operă de inflație tenebroasă", copleșindu-l de lirism, căci iată la ce se rezumă caracterizarea: „lirismul său fundamental", „cuplete lirice", „lirismul disolut", „fundamental liric", „lirism", „lirismul luxuriant" (Pag. 209—212). Pe lângă aceasta, cacofonia abundă. Dar mai este încă o drăcovenie cu d. E. Lovinescu: d. Ionel Teodoreanu creiază și nu creiază personagii. Este după cum s'ar spune, un da și nu! Imputând d. Ionel Teodoreanu „eroarea psihologică a unui roman de copii", — deoarece, — „viața nediferențiată e susceptibilă de analiză dar nu și de a intra într'o acțiune epică", (Pag. 209) va recunoaște două pagini mai departe că „nu i se poate, totuși, contesta tânărului scriitor talentul de a crea în lava entuziasmului viața în toate dimensiunile ei, tipuri individualizate, organice: Olguța de pildă are o personalitate definită". (Pag. 212). Contrazicerea la un lapsus de timp poate fi îngăduită, în același moment

1). Nota bibliografică „de același autor", în „1907" de Cezar Petrescu.

însă, ea denotă fie o neînțelegere, o greșeală logică sau o exprimare viciată de necunoaștere.

D. E. Lovinescu face afirmații definitive pe care încearcă să le tempereze cu mici rezerve, care însă, fiind fipsite de logică, apar ca simple contraziceri, așa încât, d-sa plutește într'o misterioasă atmosferă străbătută de denunțări și profeții sibilinice. Descoperiri, încurajări, pătrunderi, apoi negații și supărări. Intocmai ca vaca lăptoasă, care după ce s'a lăsat mulsă, — va răsturna donița cu o singură lovitură de copită. Procedeul are o îndoită exprimare: în scris și în relații. După o caracterizare definitivă, în care totul este spus în termeni categorici, urmează revizuirea, ajustarea la moment, lovitura de copită, căreia d. E. Lovinescu îi va spune „revizuire", „relativism estetic", etc.

Astfel, pentru a încheia acest capitol, — putem ceti în vol. IV (Pag. 156) din „Ist. lit. române contemp.", că lirismul lui Ionel Teodoreanu „a impus un scriitor de reală valoare, speranță a literaturii de mâne". Dar de atunci până astăzi d. Ionel Teodoreanu a mai tipărit două romane: „Lorelei", și „Arca lui Noe", nici măcar pomenite de d. E. Lovinescu, în schimb însă, noua ediție suspendă „reală, lăsând numai „valoare", iar „speranță a literaturii de mâne", cade definitiv.

Dela citarea greșită a titlurilor, dela confuzia noțiunilor, d. E. Lovinescu va trece la schimbarea pur și simplu a personagiilor din romane. Vorbind despre romanul „La Medeleni" al d. Ionel Teodoreanu, d-sa va prezenta un erou închipuit ce se numește când „Herr Doktor" (vol. IV Pag. 150), când „Herr Docktor" (sic) în „Istoria lit. rom. contemp." (Pag. 210). Nicăiri în romanul d. Ionel Teodoreanu nu este vorba de așa ceva, ci de un Herr Direcktor care este cu totul altceva decât ceiace crede d. E. Lovinescu.

Dar și alți scriitori vor avea surprize cetindu-se în Istoria d-lui E. Lovinescu.

Bunăoară, d. Mircea Eliade are un erou pe care d. E. Lovinescu îl botează „Manoil", numele lui adevărat fiind Emanuel sau Manuel.

Ce personagiu de anecdotă este d. E. Lovinescu:

„Răfăilă, Răfălău,
Vai și amar de capul tău"...

D. E. Lovinescu este asemenea unui elev care învață prost, cum a învățat un lucru greșit și continuă apoi să-l repete papagalicește, pentrucă nimeni, dintre profesorii de critică, prea indulgenți, nu l-a corectat. Rezultatul este: o carte scrisă la repezeală, ca tema unui elev mediocru și grăbit să termine ora pentru a alerga pe maidan unde îl așteaptă camarazii de joc (estetic, evident) și de hoinăreală. Mai departe, d-sa va trece cu vederea „Fantomele" lui D. Anghel pentru a se opri stăruitor la „Oglinda fermecată", prilej de rătăcire care ar vrea să justifice critica poeziei d-lor Al. T. Stamatiad, Adrian Maniu și N. Davidescu.

Cu d-na Hortensia Papadat-Bengescu, d. E. Lovinescu va fi tot atât de monoton ca și cu d. Cezar Petrescu. In literatura d-nei scriitoare, d. E. Lovinescu va găsi: „impresionism liric", „elanuri lirice", lirismul", „pur lirică", „panlirism", „fuziunea lirismului", „lirismul pur", „exaltarea lirică", „lirism învolburat", „lirismul pur", „comentariul liric", „rezidurile lirismului", și aceasta numai în două pagini. Și încă d-na Hortensia Papadat-Bengescu a fost o piesă de rezistență în balanța virilității critice a d-lui E. Lovinescu, deci prilej pentru o cunoaștere mai adâncită și de caracterizare într'un vocabular cât mai variat.

Intoarcem câteva pagini înapoi: d. Mircea Eliade a scris un roman „Crîstina" (pag. 298), când titlul just

este „Domnișoara Cristina", întoarcem câteva pagini mai departe: d. Camil Petrescu a scris: „Ultima noapte de dragoste, prima zi de război", (Pag. 308), în adevărata copiere a titlului, „Ultima noapte de dragoste, prima noapte de războiu". Și dacă ar fi numai atât? Dar mai sunt și altele. La fiecare scriitor d. E. Lovinescu găsește ceva de adăogat sau de masacrat. Am ajuns însă la „forțele literaturii de mâine", reprezentate prin: Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Dan Petrașincu, I. Iovescu, Virgil Gheorghiu, Octav Suluțiu, Mihail Șerban, Jeronim Șerbu, Al. Robot, poate și alții, într'o carte de istorie și critică literară în care nu sunt nici măcar amintiți cu numele, necum cu operile, scriitorii români: Mircea Streinul, Panait Istrati, Emil Cioran, Ciorănescu, Tr. Chelariu, Const. I. Emilian, Regina Maria, Ion Gr. Perieteanu, George Popa, Liviu Russu, Constantin Stelian, Ion Biberi, I. E. Torouțiu, Ovidiu Papadima, Gr. Sălceanu, etc. In schimb o seamă de scriitori mărunți, și de proveniență meteorică, semită sau semisemită, cum de o pildă Ieronim Șerbu și Al. Robot, sunt cocoțați, ca păduchele pe frunte, la rangul de „forțe ale literaturii de mâine"... Dar mai sunt și alții, tot din aceiași categorie.

Arca lui Noe cuprinde o faună excepțional de bogată, dar și un Silene burtos și păros care domină progenitura cu gesturi de dictator.

Când d. N. Iorga numește cartea d-lui E. Lovinescu „numai minciună", — d-sa răspunde, reproducând elogoasele păreri ale d-lui I. Peltz și Mihail Șerban. Este o distanță, dacă nu chiar o prăpastie, între o autoritate și o opinie oarecare. Dar mai este și un procedeu prea bine cunoscut, de a deplasa chestiunea, evitând răspunsuri clare la obiecțiuni precise. Dela mutația valorilor, d. E. Lovinescu a ajuns la mutatio contraversiae. Toate lucrurile fiind schimbătoare, după cum crede d. E. Lovinescu, dece nu s'ar schimba și terenul unei discuții? Vehementul polemist (sic) se apără cum poate, de aceia nu așteptăm o lămurire dela cine o ocolește. Dar ocolind-o, înseamnă în chip logic că recunoști obiecțiunile ce ți se aduc.

Mâine, d. E. Lovinescu va putea scrie o altă carte, după cum a scris atâtea, în care se revizuește, se contrazice, și își dovedește necontenit partialitatea. „Istoria literaturii române contemporane" rămâne însă, în pofida aparențelor, o carte distractivă, o spovedanie cenaculară, scrisă la 100 grade Celsius, când sângele fierbe și viața își tremură frica de anonimat. O carte de adolescență a unui școlar întârziat.

Omagiul partialității și al ipocriziei se confundă cu această operă militantă.

1937.

• • •

III

PORTRETE CRITICE

Nichifor Crainic

Nichifor Crainic este un făclier al sintezelor literare. A reluat torța din mâna celora care au ținut-o vie și luminoasă, și a aprins-o profetic în sufletul unei generații. Era o vreme când nimeni nu putea prevedea ce avea să se petreacă. Nimeni nu avea darul ceținului în zodii. Prăbușiri peste prăbușiri, ruine peste cenușă, înfrângeri peste renunțări se vesteau din toate părțile, tocmai în timpul când sufletul autohton avea nevoe de mai multă putere de creație pentru a răzbi prin pulberea vremilor spulberată de pașii grăbiți ai înoitorilor. La această răscruce a apărut Nichifor Crainic, legând firul tradiției, împletind jerbă bogată de aur din mlădițele firave ale unei vieți copleșite de apocalipsul anarhiei literare. Goneau arivistii pe sburători nărăviți, vărsau pe nări flăcări pâlpâitoare în negura necredinței lor, și în acest ropot dionisiac al desfrâului se rumegau patimi de răzvrătire, se frângeau pe rugul renegării orgolioase neputințe.

Nichifor Crainic a reprezentat reacțiunea. Inițiativa dinamică a ritmurilor biologice, restaurarea valorilor culturale în tiparele milenare ale națiunii. „Gândirea" și gândirismul îi aparține în întregime

ca putere de însuflețire. S'a petrecut astfel în literele românești, un fenomen care prea adesea ori s'a semnalat în alte culturi, mai îndepărtate și mai călite în focul experienței. O revistă care își tărăgăna existența într'o epocă de năbădăios politicianism, nebăgată în seamă de culturalismul superficial și demagogic al statului, a izbutit să înmănuncheze valorile culturale, și printr'o decentă afirmare să dicteze o nouă rânduială. Inteligența nu este vrednică de ea însăși decât în limitele dinamismului său exterior. Astfel se explică faptul că, întrunind colaborări multiple și variate, „Gândirea" a știut cum trebue să cearnă și ce anume trebue să păstreze pentru îmbogățirea tezaurului cultural. Colecția acestei reviste, în 18 ani de existență, este prea elocventă prin ea însăși pentru a mai fi nevoe de o altă antologie și de o altă istorie a scrisului românescu din această epocă.

Cu o largă generozitate, pentru oamenii pe care-i primea cu înțelegere, și uneori li se încredința sufletește chiar cu naivitate, Nichifor Crainic n'a fost ferit de crude dezamăgiri Este soarta tuturor poeților care, cu un temperament liric întâmpină sincer și corect viața, dar în osteneala lor, după un amăgitor Eden, își șterg picurii de sânge de pe mâinele înțepate de ghimpii ingratitudinii. Din această pricină, „Gândirea" a însemnat și o verificare a caracterelor. Și cum se întâmplă de obiceiu în astfel de împrejurări, când fibra morală se usucă, au început unele renegări, și poetul a fost și el nevoit să însemne pe răbojul vremii o dureroasă amărăciune. Dar resursele sufletești ale generației mai tinere au fost destul de bogate pentru a face să crească apele acestui flux de viață literară. Și aici, din nou avem prilejul să verificăm încă una din vredniciile lui Nichifor Crainic. Cu o neobosită dragoste de frumos

și de tinerețe, Nichifor Crainic a descoperit talente și le-a îndrumat debutul, le-a pătruns și le-a amănunțit fiorul vibrației artistice, și nu de puține ori l-am auzit pe el, — poet desăvârșit, — repetând din memorie poezii întregi din juvenila pleiadă a gândiriștilor. Li se dăruia fără nicio rezervă, cu o imensă bucurie, ca și cum ar fi fost ale lui, și afinitatea era atât de puternic înlănțuită, încât am avut impresia că Nichifor Crainic se fărămițează în opera altora și se recrează din această proteică substanță. Clipele acestea erau prea adânc omenești pentru ca cineva să nu se întrebe, sfărâmând tiparele timpului, care va fi urmarea și unde va duce această risipă de prietenie poetică...

„Gândirea" însă, care a consacrat atâtea tinere talente, va sta cu o negrăită mărturie, și în această fervoare apolinică Nichifor Crainic va avea singur fericirea de a ridica potirul de slavă al vieții. Multe reviste au apărut, amăgite de înflăcărata inițiativă a unui poet și au scrumit în paginele lor esențe miraculoase de duh și de slovă, dar nici una nu a dus gândul până la capăt, acolo unde, nu un singur poet, ci o falangă a crescut rămuroasă din tulpina plină de sevă. Mai sunt și astăzi reviste literare mușt ruluite de îngâmfarea vreunui scrib anonim, solemn și pretențios în mantia lui obositoare, dar așa cum își duc viața, par mai degrabă niște birouri somptuoase de funcționarism scriitoricesc. Nichifor Crainic n'a fost un redactor sau un administrator, ci a fost sufletul gândiriștilor, căci i-a întrunit în agapa magistrală a slovelor, și pentru toți a avut un cuvânt de înțelegere și de bun venit, o laudă a gândului și o grijă prietenească de opera lor ca și cum ar fi fost chiar a lui.

Nichifor Crainic în literatură înseamnă a gândirismului măsură, căci fără darul lui poetic „Gândi-

rea" ar fi fost și ar fi rămas o arhivă documentară, dar nu un izvor de viață din care izbucnesc la lumină armonii poetice și idei de valorificare a spiritului etnic. Cu dragoste de poezie și de oameni, Nichifor Crainic a săvârșit acest miracol.

„Iar voi veți fi bătrâni, cu mintea sură,
Și'nțelegând că, dacă arta nu-i,
Iubirea'n viață-i singura măsură,
Veți apucà poteca de pe grui
Pe-o toamnă ca și asta de târzie,
Și'n inimă cu amintirea lui,
Sub ăst umbrar de viță ruginie,
Veți închina și pentru cel plecat
Grăind cuvinte de prietenie.
...Eu voi dormi, deapururi împăcat".

(„Terține pentru prieteni", D. P. pag. 188).

Geniul poetic al lui Nichifor Crainic este de esență telurică și creștină. In stanțele lui se desvălue misterul sufletului autohton, se închiagă în arhitectura unei simetrii clasice sentimentul nelămurit al trăirii pământești. Poezia lui Nichifor Crainic este rezonanța unei înțelegeri ancestrale, este sinteza unor gânduri și a unor sentimente care se contopesc într'un tablou clar și adevărat de o simplicitate virgiliană. Omul nu este singur în natură, nu se individualizează în măsura destinului său tutelar, ci retrăește o existență multiplă, se lasă pătruns de fluidul tainic al întregei naturi care-i cadențează propria lui armonie sufletească. Primele poezii ale lui Nichifor Crainic, „Șesuri natale", au stârnit o îndreptățită și unanimă laudă. Criticii s'au grăbit să

definească prin ele inspirația agrestă și tânguirea bucolică a unui poet crescut ca un spic de aur din seva naturii: cărțile didactice le-au purtat din gură în gură; antologiile le-au dat locul de cinste. Pornit de aici, darul poetic al lui Nichifor Crainic a fost întâmpinat cu jerbe de flori, căci ursitoarele prea darnice și prevăzătoare l-au ferit de anevoioasele alcătuiri stridente și i-au întins cu generozitate potirul purificărilor angelice.

Invăluită de un puternic clasicism, cu haina de sărbătoare a verbului clar și precis, poezia însăși devine o imagină a perfecțiunii, o mărturisire aristocratică a gândului, iar simțirea profană angelizată, un mijloc de comunicare cu misterele creației.

Nu cunoaștem încă mecanismul lăuntric al facultății poetice.

Teoriile care s'au făurit până acum sunt numai conturul palid al unui miracol. Dar asemenea veșnicilor rândueli din natură, poezia corespunde unor ritmuri calitative, unui dar dumnezeesc susceptibil să prefacă în versuri armoniile astrale, melodia misterioasă și fluidă a vieții, un fel de transmutație dela fluxul cantitativ al emoției către sferele calitativului imponderabil. Natura intră în cadrul poeziei ca un prilej de tranfigurare, căreia i se alătură fluxul hipersensibil al viziunii plastice. Nu este un desăvârșit poet acel care fotografiază natura, nici acel idealist falsificator obsedat de tehnica subordonatelor sentimentale. Din această pricină, critica poeziei nu poate fi redusă la o disecție pedantă, cu exemplificări și motive identificate în frâturi de versuri, după o perimată metodă analitică. Arta poetică fiind o biologe miraculoasă, cu sensuri finaliste, cu înțelesuri dincolo de cunoașterea logică, cu magia unor farmece îmbătătoare, cere dela critică o cuprindere totală, o intuiție afectivă, dacă nu chiar

și un limbaj cu semnificații asemănătoare. O concepție filozofică, optimistă sau pesimistă, rațională sau vitalistă, încadrează arta poetică într'o cauzalitate logică; un poet care intuește esențele metafizice, amăgit de miragiul certitudinilor, lasă drum deschis posibilităților de sinteză. Nu vom putea spune că adevărata poezie este numai aceia de esență religioasă, sau mai puțin de inspirație teologală, dar avem îndreptățite temeiuri să credem că un adevărat poet este un revelator al tainelor firii. Un magician și un vizionar.

Atitudinea pur contemplativă, această astenică îngenunchere, nu este altceva decât prima fază în care se fierbe neliniștea și se cristalizează dorința de desvăluire a misterului. Marii contemplativi au lăsat nerezolvată tocmai problema esențială a vieții, miracolul creației, pentrucă în această stare nicio rațiune și nici un sentiment nu se alătură cu vrednicie ca să descue lacătul puterilor transcendente. O undă de misticism, melancolică și purificatoare, călăuzește pașii către spațiile metafizice. Efloresceța viziunei mistice, a neliniștelor metafizice, în poezia din ultima vreme, este semnul unei aderențe afective, dacă nu chiar o evadare din contingența nutritivă a vieții pentru a face loc unei sublilizări de dumnezeească inspirație.

*

Nichifor Crainic este poetul care a trăit acest fenomen de furoare metafizică, și plecând dela contemplare, dela contopirea carnală cu ritmurele naturii, a ajuns, după cum era firesc, la poezia de înobilare evanghelică.

„Intâiul gând ți se cuvine ție
Putere creatoare,
Tu care faci din patimi poezie
Cum zămislești din mlaștini stătătoare
O candelă de nufăr argintie
Din care-și urcă flăcările line
Feștilele de galbene stamine".

(„Prinos". D. P. pag. 5)

In această luminoasă închinare desprindem cinstirea rodniciei naturei, aceiași putere dătătoare de viață care însuflețește gândul unui poet, preschimbă seva în polen fosforescent, face ca din humă să crească și să se rotunjească bobul spicului de grâu. Ciclul de poezii „Șesuri natale" exprimă varietatea de metamorfoze naturale după ritmurile zilei și ale nopții, după ritmurile anotimpurilor. Poetul este un tot organic în această viață telurică, o prelungire a vieții dumnezeești.

„Pământule rodnic, pământule sfânt,
Tu care mi-ești leagăn, cămin și mormânt,
Ridică spre focul aceleiași stele
Credințele tale, credințele mele".

(„Cântecul pământului". D. P. pag. 47)

Poetul este asemenea ritmurilor agreste, după simetria brazdelor arate se alcătuesc versurile, și ondulațiunea grânelor coapte se regăsește în legănarea melodioasă a limbei.

„Am învățat a versului măsură
Din simetria brazdelor arate.
Din zborul ce-l grăbește ciocârlia
Am învățat aprinsele avânturi,
Și ritmul, care naște armonia,
Din legănarea grânelor în vânturi"

(„Poetul". **Ș. N. pag. 9)**

Formă proteică a vieții universale, poezia transfigurează imagina naturii într'o zugrăvire avântată, cu sensuri multiple, cu rezonanțe peste veac, dincolo de vremelnicia omenească, în spațiile eternităților planetare. Renaște în poezia lui Nichifor Crainic vibrația pământului, versul fură oarecari refrene cântecului poporan, dar expresia sigură, nuanțată de vagi nostalgii, denunță o căldură lăuntrică, o emotivitate patetică și uneori dureroasă, care domină aceste stări de comuniune mistică.

„Patria" **(D. P. pag. II) este mama, natura, pământul roditor, — acolo sunt mormintele, marea de ape în care se revarsă fluviile jertfelor omenești.** „Alma mater" **(Ș. N. pag. 16) constelează litanii de slavă naturii generoase.** „Umbră și lumină" **(Ș. N. pag. 29) se încheie cu această strofă:**

„Lumină și umbră, iubire și ură.
Fantome și raze, furtună și pace,
Prigoana eternă dușmane vă face,
Că-i luptă părutul răgaz din natură".

Este o temă mult iubită a lui Nichifor Crainic de a descifra sensul acestor universale alternanțe și de a face să se închege credința că viața omenească este numai un epizod din existența veșniciei spirituale. Am spus mai sus că în poezia lui Nichifor Crainic natura se transfigurează, se purifică printr'un fenomen de mutație calitativă. In fața naturii poetul își deschide sufletul și își exprimă înțelegerea, se contopește efectiv, îi desprinde sensurile creatoare, o face harfă eolică pe care armonizează în ritm melodios și sigur inspirația lui. Natura este însă o creație a dumnezeirii, o icoană a virtuților dumnezeești, ea însăși recreatoare cu fiecare primăvară, într'un necontenit proces de prefacere din eterna ei substanță. Având esența eternităților de dincolo, natura însăși, prin miraculoasa ei splendoare, evocă ideia de Dumnezeu, de putere sfântă și înțeleaptă care a rânduit aceste fermecătoare armonii.

In înconjurimea spațiului geografic mormintele trăesc în sângele celor vii, strămunii adormiți în liniștea pământului se înfrățesc biologic cu tinerețea zămislită de puterea seculară a rasei. (v. „Mănăstirea". **D. P. pag. 19). Credința în eternizarea sufletului** („Sub specie aeternitatis". **Ș. N. pag. 97) dar mai cu seamă împăcarea cu moartea, moartea făcând una cu viața, se evidențiază în poezia** „Euthanasie" **(Ț. V. pag. 72):**

„Cu viața care-mi clocotește'n vine
Ești, moarte, deopotrivă chipul meu;
Clepshidră-i soarta și nisip sânt eu:
Cu cât descresc în viață cresc în tine".

Această credință, păgână sau creștină, profund omenească, leagă cerul cu pământul, sufletul cu nemurirea, spiritualizează sensul vieții, îi dă virtuți dumnezeești, deschide porțile minunate ale fericirei veșnice. Dar în poezia lui Nichifor Crainic înțelesul Dumnezeului creștin este prea evident, căci el există în sufletele noastre („Excelsior". **Ș. N. pag. 115). Ne**

oprim, pentru o ultimă mărturisire de credință, la poezia „Iisus prin grâu" **(T. V. pag. 10). Dincolo de clopotele care bat, de lumânările care ard, credința creștină se exaltă în dragostea unei purități perfecte; o sensualitate mistică prinde reliefuri carnale; tovărășia dumnezeescului vlăstar vibrează aidoma ca în timpurile biblice.**

„Prin grâul copt, pe unde-aleargă
șerpuitoarea mea cărare
Ce scapătă departe'n aur
de glorioasă înserare,

Mi s'a părut că treci, Iisuse,
precum treceai pe vremea ceea
Gustând în mers prietenia
pescarilor din Galileea.

Vorbeai... și inimile toate
Se aninau de vorba ta
Și le purtai ca o podoabă
de ciucuri prinsă de manta.

„Eram, socot, prea mult al lumii
și prea puțin al vrerii tale
Că pământeana grijă, Doamne,
m'a'ntârziat, stingher, pe cale.

Pe-acelaș galben grâu coboară
acelaș glorios apus,
Dar n'aud vorbele-ți pe care
evangheliștii nu le-au spus.

Trecură veacuri, și cu ele
că treci din nou mi s'a părut
Și-ți caut urma luminoasă
In lutul moale s'o sărut.

Putem merge oricât de departe cu lectura noastră, dar vom ajunge necondiționat la aceiași concluzie. Nu există în literatura noastră de astăzi o poezie cu o năzuință mai mare către purificare de cât aceia a lui Nichifor Crainic O poezie decentă și somptuoasă, caldă și prietenoasă, de o claritate organică, instinctivă; cuvintele nu știrbesc gândul, nu alterează sensul, valoarea lor noțională rămâne intactă ca într'o operă de pur clasicism. Chiar în poeziile erotice, și în acelea de inspirație bachică, unda de sensualitate spulberă gândul profan și idealizează dragostea prietenească sau iubirea simbolicelor primăveri.

Nichifor Crainic a scris o poezie de purificare și înobilare a naturii, de transfigurare sublimă a realităților, cu credința în eternitatea spiritului și a înțelegerii destinului omenesc sub scutul tutelar al Evangheliei. O poezie de măreție clasică, de vigoare telurică, de viabilitate certă. Lămurind neobosita vibrare a sufletului autohton Nichifor Crainic este un oracol al spiritului etnic.

P. S. **Citând poezii din cele trei volume cunoscute ale lui Nichifor Crainic, făcând economie de spațiu am prescurtat trimiterile în chipul următor: inițialele „Ș. N." corespund volumului** „Șesuri natale" **(Ed. Ramuri, 1916); „D. P." corespund volumului** „Darurile pământului" **(Ed. Cartea Românească); „Ț. V." corespund volumului** „Țara de peste veac" **(Ed. Cartea Românească 1931).**

1939

Ion Pillat

In producția poetică a timpului nostru Ion Pillat lărgește cadrul de înțelegere al clasicismului. O vibrație ordonatoare și o rânduire lucidă în jurul unei axe naturale. Pornind dela pământuri natale, dela un regionalism plastic, — sinteză a peisagiului românesc, — Ion Pillat a evoluat către poezia de mare vibrație lăuntrică, am putea spune, către lumea de armonii astrale a Arhipelagului. S'au adâncit isvoarele și limpezimea lor a prins să se reverse peste veac, în bogată strălucire, fructificând imaginele în armonii de ritmuri clare și în cristalizări de stanțe cu parfum meridional.

Fără a-și anula poziția poetică inițială, tradiționalistă și patriarhală, Ion Pillat a depășit-o în sensul unei viziuni adaptate contactului cu mitologia și aticismul. In operile sale anterioare, — „Pe Argeș în sus" și în „Biserica de altădată" — suflul de viață al imaginilor strămoșești, cu largi acorduri idilice, adăsta puterea sufletului autohton, risipit în solidaritatea organică dintre generații, regăsit apoi în cadre vechi și în lucruri amintitoare a unui glorios trecut. Tradiționalismul de inspirație și de localizare familială se complecta cu imagini noui, dar mai cu seamă prin proprietatea unei limbi dăltuite în spiritul înoitor al veacului. Cine ar fi gândit vreodată că Ion Pillat va rămâne la funcția de evocare a trecutului, sau la elementul pur decorativ și exterior al vieții, risca o neînțelegere a procesului de trecere dela tradiționalism la neo-clasicism. Tradiționalismul îmbracă haina tutelară a istoriei, își regăsește matca pe urmele trecutului, exploatează elementul bucolic și agrest, se apropie îndrăgostit de poezia populară, și se îndreaptă statornic către țelurile optimiste și luminoase ale vieții. Tradiționalismul nu anulează afirmarea propriei personalități, nu întunecă, mai cu seamă, posibilitatea unei deveniri în veac. Fără ancoră și fără țărm, fără a ține seama de exercițiul poetic al sufletului autohton, realizat în sine însuși, poezia lâncezește în auto-admirație, în interiorizare bolnavă, copleșită de o nemărginită tristețe.

Dela tradiționalism la neo-clasicism trecerea este organică, involuntară. Cele două poziții se presupun și se complectează.

Clasicismul înseamnă echilibru și armonie, seninătate sufletească, înțelegere totalitară și optimistă a vieței. Acestei concepții i se alătură contemplativitatea și dezinteresarea, adică acea integrare activă care nu deviază liniile de evoluție și nici nu încearcă a le frânge. Neo-clasicismul a fost posibil în poezie, ca și în redarea sensibilității etnice, prin puterea inventivă și prin adaptarea la sursele inițiale, destul de bogate pentru a putea cuprinde sub raza lor protectoare tot clocotul actualității. Imagini noui, limbă nouă. Elemente abstracte de gândire, dar mai cu seamă acea putere de sugestie și de evocare care face simfonia veacului nostru. Tradiționalismul rău înțeles, reducând creația poetică la o subordo-

nare servilă față de trecut, fără a ține seamă de complexitatea sufletului, se îndepărtează de clasicism și rămâne stingher pe limanurile fără de zare ale pasivității. Tradiționalismul activ, îmbogățit din comoara cuvintelor care participă la redarea sublimă a ideilor și a sentimentelor, însfârșit, lărgirea cadrului, dela sat la rasă și dela rasă la întreaga omenire, printr'un proces de asimilare a valorilor permanente ale umanității, iată pe scurt, drumul parcurs de Ion Pillat până a ajunge la „Caetul verde" și la „Scutul Minervei".

Ideele Mediteranei au deșteptat în inspirația poetului noui cristalizări de forme și imagini. Conceptele Mediteranei au ivit în sufletul poetului riturile magice ale eternei frumuseți mitologice. Rustica voluptate de odinioară se alătură ritmului plastic al păstorului ionian. Niciodată Europa nu va putea trece nepăsătoare pe lângă nemuritoarea frumusețe înflorită pe zările de azur ale Arhipelagului. Acolo, cultul Afroditei și al Athenei a ctitorit templul înțelepciunii și al dragostei eterne. Acolo, s'a durat în marmoră căldura corpului, și meșterul poet a săpat cu dalta frontispiciul întregei umanități. In petele de lumină ale Mediteranei și-a scăldat privirile Vasile Alecsandri, Gh. Coșbuc, Dimitrie Anghel și Duiliu Zamfirescu, și de aceia versul lor este pur ca și cristalul, iar sufletul, înălțat senin peste nimicniciile meschine ale vieții, a ajuns una cu poezia. Ion Pillat se alătură acestei bune tradiții. Ascultați glasul poetului, — vibrări de naiu, — în jur zburdă fauni și nimfe ; ascultați muzica versului, simți sugestia lui vizuală ; te prinzi fără să vrei în jocul imaginelor și ai impresia că totul se petrece aevea, într'o lume foarte apropiată și totuși destul de îndepărtată.

„Pe plaja'n arc de soare, unde marea
Cu val rotund de mii de ani a stat,
Ii văd, lungit pe-o râmă, doar spinarea
Și trupul gol în bronz turnat.

Din naiul dus la gură, apriline
Chiemări se pierd cu sunet de izvor.
Pasc capre pe uscatele coline
De piatră sub azur dogoritor.

Și vremea a încremenit sculptată,
Dar trunchiul unui pin a tresărit,
Sub coajă desvelind un piept de fată
Și un suspin cu plâns înăbușit.

Pe când în marea limpede, în care
Prin scoici și alge peștii fug și vin,
Misterios din umbre vii răsare
Un zeu tăcut ca un delfin".

(„Păstor ionian„. **Caetul verde, pag. 15).**

Ion Pillat se lasă prins de o imagină vizuală pe care o pipăe cu antenele lungi ale evocării. Poezia este de o unitate perfectă și de o evidentă factură clasică. Este totuși numai un moment, un instantaneu fotografic din neîntreruptul șir de metamorfoze care se perindă în fața ochilor.

Ca și în „Dansatoarea".

„Desfășurându-și șarpele, mișcarea
Deodată o cuprinse pân'la gât.
Dar ochii ei păstrându-și nepăsarea,
Străini de joc, n'au coborât".

(„Caetul verde", **pag. 20).**

la fel în „Inscripție votivă" și în „Asfodela" predomină inspirația unei clipe, a unui bust sau basso-relief care sigilează retina poetului. Din această pricină, aceste poezii au o formă sculpturală, statică, încremenită în trecerea unui moment, dacă aceasta este posibil în fapt, fără a ține seama de sugestiva devenire din teoria lui Heraklit. Fără tendință de interiorizare, aceste poezii, impersonale, rămân sinteza senină a unei prefaceri lăuntrice, căci de unde altă dată poetul se situa pe sine în centrul peisagiului imaginar, acum îl vedem privind din afară și obiectivându-se. Nu este pentru nimeni o noutate faptul că, Ion Pillat dispune de o mare mobilitate care-i îngăduie să se situeze cu multă ușurință în momente cu totul variate. Este aceasta o dovadă a maturității sale poetice, fără îndoială, dar și o mărturie indirectă a unei virtuozități tehnice care înlătură rutina sau specializarea.

Sobră și omagială, evocarea sintetică a lui Mistral în poezia „La un poet". Revenim la inspirația bucolică, încadrată cu adânci ecouri ancestrale, în poezia „Scitul". Este o contopire organică a omului în rasă și în plămada pământului strămoșesc, în sângele scit și în sămânța fecundă a tradiției, de unde îndatorirea noastră critică de a arăta că poeziile lui Ion Pillat, atunci când sunt adunate în volum, exprimă aceeași varietate de care vorbeam mai sus. Uneori chiar, Ion Pillat, stăpân atât de mult pe meșteșugul poetic, își îngăduie să se joace cu versul, ca în acea poezie „Cântecul lui Ali", ce ne amintește pe alocuri stanțele săltărețe ale lui Duiliu Zamfirescu sau romanțele de inspirație spaniolă ale lui Alexandru Macedonski. Este o încercare poetică ușoară, cu elemente verbale specific turcești, pentru a-i da o cât mai pronunțată culoare locală.

Din poezia lui Ion Pillat lipsește dragostea carnală, cântecul iubirii pasionale, dar în schimb se întâlnește deseori un sentiment elegiac de durere înăbușită și nostalgică, de visare aproape romantică, ceiace presupune un fond sufletesc de multe ori melancolic. Tristețea se rezolvă printr'o împăcare cu sine, mai degrabă într'o contopire cu natura, și atunci, prinde relief și se desenează chiar o concepție panteistă, în care noi am fi înclinați să vedem o reminiscență îndepărtată a fondului trac.

Mai luminos se arată această concepție în poezia „Mortul", — una dintre cele mai bune bucăți de antologie pe care le avem în lirica timpului nostru. Semnalată ca un chenar poetic pe margina Mioriței, poezia „Mortul" înfățișează trei momente caracteristice sufletului poporan. Mai întâi, viața pastorală în care omul, ciobanul, apare transfigurat simbolic pe frontispiciul naturei.

„Se'nsenina. Își scutura brădetul
Broboanele de apă sclipitoare
Și pe poiană au ieșit oierii
Din poalele pădurilor cu turma
Să 'ncremenească iar, proptiți în bâtă".

Majestuoasă statue de cremene, cu umbră lungă peste mileniu.

Element de permanență și de sinteză dominantă în concepția despre viață a unui popor. Femeia, iubita lui, i se alătură cu o dragoste caldă Trecând dincolo de erotică și sentimentalism, trupul ei se mlădie ca o iederă, și umilită caută protecția bărbatului care o stăpânește cu dârza lui încremenire.

. . . . . .

„Cu păr bălai și trup subțire'n mladă,
Cum se strângea sfioasă de grumazu-i
Și-i se lipea de piept copilărește
Și se-anina cu brațele de gâtu-i,
El neclintit, ea numai tremurare,
Părea așa un brad și un mesteacăn
Cu crengele unite de furtună.

La picioarele lor, pe o limbă de nisipuri, Bistrița spumoasă, rupând zăgazuri, prăvălind arbori și sfârtecând plute, a aruncat un leș.

„Un trup de om cu ochii plini de ceață.
Nu l-au văzut, nu mai vedeau nimica.
Imbrățișați trecură lângă dânsul
De tot aproape...

Moartea a atins cu aripi grele și cernite o dragoste, o viață, care nici ea nu putea scăpa de neagra ispășire a nemântuitului destin. Acolo însă unde se arată concepția acestui misticism teluric, și totuși supra pământesc, esențial deosebit de cel ascetic, poetul a scris ca pentru încheere următoarele versuri:

„Dar Bistrița la margina fâneței
Își liniștise val cu val mânia
Și murmura un cântec ca de leagăn.
Pe când arinul, tânăr ca și mortul,
Il mângâia cu ramuri aplecate
Și frunze verzi, ușor de tot, pe frunte".

(„Caetul verde", **pag. 49—51).**

Epitaful acestei închinări oglindește acea înfrățire a omului cu pământul după moarte, o îmbrățișare postumă a naturii. Reminiscență mioritică de duioasă contopire cu natura, care ne vine dela fondul strămoșesc tracic, rămas în sângele păstorilor, din acele vremuri legendare de resemnată contemplare a destinului.

Înțelegând susurul izvoarelor, melodia frunzelor bătute de vânt, taina florilor răsărite în poene, ne-a rămas dragostea de natură, pe care am purtat-o ca pe un sfânt talisman dealungul apelor și prin trecătorile munților, pentru a o depune etern omagiu la picioarele Creatorului. De aici o sumă de datini și de credințe poporane, trecute din generație în generație, și după ce au fost date la iveală în poeziile poporane au prins să se arate și în poezia cultă.

Poezia contemporană se resimte de stăruitoarea folosință a meterialului folcloric. Motivele pastorale din poezia lui Ion Pillat dăruesc cetitorului prilejul unei ancorări pe țărmul bogat al tradiționalismului. In elegiile sale, — presupunându-le bine cunoscute, pentru a le mai enumera titlurile, — viața se transfigurează sub zodia acestui abecedar poporan în care deslușim atâtea și atâtea temeri și neliniști aparținând unor cristalizări de forțe telurice. Chiar superstițiile și rugăciunile, blestemele și farmecele, se arată deseori, și atunci, gândul ne poartă departe în urmă, la vremurile când poezia era o baladă vitejească sau un cântec fluerat al păstorului.

Binemeritată rămâne această osteneală poetică, și nimic mai de cinste nu este decât faptul de a te fi putut smulge din clocotul individualismului orgolios pentru a te inspira din izvoarele originare ale sufletului poporan.

1937.

Intr'o vreme de vehement modernism, înțelegând prin aceasta diferite atitudini rebarbative și snobisme înfumurate, lirica noastră se reînoește, se purifică, se luminează pe căile neoclasicismului.

Nu este un simplu accident, ci o îndrumare statornică, tradiția dovedindu-și din ce în ce mai mult eficiența. Nu poate fi luat ca element pejorativ faptul că această reconstruire a cadrelor lirice vine de la doi poeți ajunși pe culmile maturității : Ion Pillat și V. Voiculescu. Clasicismul tinerii generații, chiar dacă ar exista, nu poate fi pus în adevărata lui valoare pentrucă erarhia și consacrarea sunt în funcție de timp. O operă poetică, pe linia clasică, mai cere pe lângă perfecțiunea formei : plasticizarea materialului, originalitate, imagini noui. Ori cât ar părea de ciudat, noțiunea de neoclasicism înglobează parțial și pe acela de modernism. Poezia lui Ion Pillat bunăoară, cu tot tradiționalismul ei, nu descinde direct din Alecsandri și cu atât mai puțin din Eminescu. Are o factură personală, se încadrează într'o atmosferă proprie ; o originalitate certă care denotă o stăpânire a meșteșugului poetic dincolo de îndrăzneală și facilitate. Ion Pillat nu este tributar decât propriului său temperament poetic. Producția poetică, risipită și refăcută în volume și cicluri, mărturisește un crez estetic, o ars poetica. Stilul de viață al acestor poeme are o respirație largă, sensibilitatea se desfășoară pe claviatura unor teme unitare. Când versul se deapănă pe crugul vremii, poezia devine un cântec elegiac ; când peisagiul își arată plastica picturală, poezia devine un tablou ; când imagini mitologice apar în calea pelerinului, ritmul interior al versului capătă rotunjimi de marmoră.

Poezia lui Ion Pillat este variată în cadrele unei unități de secol și de neam, este armonizată cu peisagiul și cu sufletul autohton. Nu de puține ori, căutându-se pe sine, poetul a găsit pe alții, strămoșii de odinioară, o priveliște minunată asupra trecutului, în care natura moartă reînvie și cadrele zâmbesc însuflețite. Sunt unele poezii în care svonesc stră funduri vechi de lume, mișcând ecouri îndepărtate. Majestuoase și profunde, ele au tonalități de epopee; bucolice și pastorale evocă imagini de eglogă. Uneori meșteșugul poetic pare că se descătușează, devenind lax, și atunci poezia, mai mult un divertisment, este epizodică și glumeață, săltăreață, facilă, cu ritmuri populare și șoltcării de interior domestic.

Poezia lui Ion Pillat din „Țărm pierdut" [1]) aduce imagini tari, consistente, cu structură materială, organizate puternic în închegări chinestezice care trec dincolo de fire. S'ar putea ca poetul să nu-și dea seama de acest lucru, să participe inconștient la lumea din lăuntrul său, ceiace înseamnă nu o abrogare a cerebralității, ci o întărire a ei. Cu toate acestea, poezia lui Ion Pillat este izvorîtă dintr'o altă fiziologie : ea armonizează tensiunea sentimentului din lăuntru cu imagina plastică a expresiei poetice. Este o adecvare perfectă în factura poeziei care o subliniază pe aceia a procesului de creație. Nici odată imagina nu va jertfi sentimentul, niciodată proprietatea expresiei nu se va știrbi din pricina neurasteniei desperate a gândului. In artă, ca și pretutindeni unde există și un proces de creație intelectuală, corectitudinea este necesară tot atât de mult ca și sinceritatea. Un poet mare este în primul rând un cuceritor al limbei, un ctitor după aceia, fie prin prospețimea vocabularului, fie prin desfundarea vechilor zăcăminte din care pot țâșni expresii noi, tot atât de susceptibile de adaptare ca și cele aflate în

1). Ion Pillat : *„Țărm pierdut"*. Fund. culturale Regale. 1937.

circulație. Poezia valorificând limba, este prelucrată, și dintr'o încântare ea ajunge o transfigurare a armoniei dinlăuntru pe linia pură și echilibrată a clasicismului.

Izvorând din zonele esențiale ale vieții, poezia lui Ion Pillat se desfășoară într'o formă ciclică, am putea spune că în măsura în care curgerea acestor izvoare își croește albii proprii, de îndată ce ajung la desăvârșire, năzuesc spre una comună : atunci se ivește lumina, soarele, dragostea și umanitatea, elemente mai presus de timp și de spațiu, care transcend omul și se adâncesc în eternitate. Ajunsă la zenit, poezia devine majestuoasă și profundă. Dar până a răzbi aici, multe etape au fost consumate și o întreagă gamă a sensibilității poetice.

Dovada că poezia lui Ion Pillat a trecut prin toate fazele, o avem din faptul că deși uneori este sobră și gravă, alteori este episodică și timorată, săltăreață și facilă, alunecând în piruete de miniaturi însuflețite.

Alteori se prind în acest joc de imagini, în această armonie a verbului, nostalgii, amintiri vagi, rupte parcă dintr'o stare sufletească precară, care își are rezolvarea finală în zădărnicia clipelor ce trec. O atitudine filosofică, de împăcare cu destinul, de contemplare liniștită și senină, alăturea de frenezia erotică a unor poezii suculente fac și mai mult dovada varietății în poezia lui Ion Pillat.

Atunci când Ion Pillat tratează marea, țărmul, insula, apele, nu avem în față imaginele unor întinderi fără margini, ci varietatea de sil a arhipelagului. Jocul de lumină al țărmului care își găsește totuși limită; nimfe, fauni și satiri populează acest peisaj mitologic. Din poezia „Cicladele" desprindem prima strofă :

„Cu limpedea 'ncreștire a mărilor revine
La primăvara lumii pe vânturi înapoi,
Și prin oglinzi cu sare, purtând panere pline
De foc de oleandri, de rodii și de foi,
Surorile ridică iar frunțile, senine
Pășind cu tălpi de stâncă pe valurile moi".

(„Țărm pierdut", pag. 17).

Sau următoarele versuri din „Stella Maris" exemplificând aceiași mișcare și lumină în ritmuri și forme bogate.

„La plaja liniștită când stelele înnumeri
Coboară pe poteca pustie sub smochin
Colina, cumpănindu-și izvoarele pe umeri,
Ca o fecioară greacă purtând urciorul plin.

(pag. 26).

Pe cât de odihnitoare și de reținute sunt poeziile din ciclul „Cântec pentru lumină" pe atât de mișcătoare și de fierbinți sunt „Stanțele". Formele pline și bogate ale unor femei, care și ele descind parcă din spații mitologice, exteriorizează o frumusețe clasică, martoră a dragostei și a bucuriei.

Salturilor dionisiace și dorințelor păgâne satisfăcute, le urmează încadrarea imaginelor într'o icoană barbară. Stanțele au prea puțin creștinism în ele, multă erotică de cea mai pură esență meridională, și o frenezie de faun gonind o nimfă prin păduri.

Vom cita numai trei strofe în care sunt cuprinse stările semnalate mai sus :

„Cu râsete de rimă albi dinții tăi îi număr ;
Cu ritmuri de suspine îți farmec sânul plin ;
Cu rotunjimea strofei răsare braț și umăr
Și ca o alăută tot pântecul senin.
. . . . . .

Dar când, eu mort, doar versul acesta va rămâne,
Lumina lui chema-va de-acuma umbra ta.
Oriunde și'n tot locul cuvintele-mi stăpâne
Vor ști să mi te lege și tu le vei urma.
. . . . . .

Atunci cu îndârjire m'am sihăstrit în mine,
Durai o mănăstire pe temelii de gând.
Dar la altar, în locul icoanelor străine,
Mă aștepta obrazu-ți și îmi zâmbea plângând".

(pag. 47, 48, 51).

„Cântecul de vremelnicie", „Păstorul și Faunul", „Scoica", „Pe țărm", „Aletsul" **sunt poezii care se citesc și se recitesc, căci toate concură la rotunjirea unei imagini sculpturale și majestuoase a artei poetice. Poezia lui Ion Pillat a rodit fructe bogate, spic de aur a dăruit pământului strămoșesc și lumei de gând și de faptă a tradiției. Ion Pillat este unul dintre acei poeți de sensibilitate și concepție clasică, predestinați să rezolve printr'o contribuție de mare valoare artistică anarhia modernistă. Este în rezumat, un îndreptar și un pisc în arta poetică.**

1937.

(Anexa I)

Dialog sub „Scutul Minervei"

Ion Pillat este de multă vreme deținătorul unui titlu de glorie în literele românești: nu avem un poet mai îndrăgostit de poezie și de artă, care să trăiască pentru artă și pentru poezie, — ca într'un fel de litanie paradisiacă a frumosului.

De aici o năzuință continuă către perfecțiune, o reîmprospătare a imaginelor, o producție poetică fecundă, în care se revarsă suculența unei inspirații purtate pe toate meleagurile românești. Fluxul pornit din zăcămintele artei poporane, dar și o sensibilitate ductilă și complexă, se contopesc în albia limpede și adâncă a clasicismului. Darul inspirației nu l-a părăsit niciodată, și dacă se întâmplă ca neastâmpărata muză să nu găsească motiv de inspirație autohtonă, atunci, poetul întruchipează în slovă românească stanțele lui Jean Moréas, poeziile lui Goethe, Ch. Baudelaire și a atâtor alți rapsozi din literatura universală. Când rima, ritmul și măsura nu izbutesc să dea formă gândului, discernământul critic purifică și disociază ideile, pentru a reface, din substanța lor viabilă, eseuri de superioară înțelegere intelectuală. Poetul, tălmăcitorul lui Baudelaire și Goethe, duc astfel casă bună cu eseistul, în atmosfera ornamentării plastice realizată de aquarelele doamnei Maria Brateș-Pillat.

Prietenii vechi și statornice au croit în cultură și un cadru de luptă... pentru clasicism. Din această

pricină numele lui N. I. Herescu și V. Voiculescu se alătură lui Ion Pillat, și în fața acestei trinități, Minerva se înveselește, iar Pan își pornește prin păduri iureșul de primăvară.

Acasă la Ion Pillat: o bibliotecă minunată, cu numeroase ediții de lux, albume, manuscriptele prieteniilor poetice, alăturea de buchetul unui vin vechi rubiniu, în tovărășia prietenului nostru, a lui Constantin-Stelian, și a doamnei Maria Brateș, — amfitrioana care ne arată ultimul portret în aquarelă al D. Lucian Blaga, iar la insistența noastră, — din mape apar pe rând peisagii din Balcic, — conacul dela Miorcani, schițe de pe valea Argeșului...

Convorbirea, politică la aperitiv, se asezonează cu... idei când convivii repetă friptura de curcan, pentru a ancora în poezie și în clasicism odată cu desertul. Unul dintre noi, toarnă apă în vin făcând o serie de obiecțiuni termenului „clasicism".

Ion Pillat tae neted fraza și restabilește proporția noțiunilor.

„...Clasicismul este un termen despre care s'a spus totul încă demult, și care totuși rămâne mereu nedefinit. După cum îl privim, ca pe o realizare a unui ideal atins numai odată de antichitatea greco-latină, în general și în special, în secolul lui Pericle, sau după cum îl considerăm ca o realitate vie, o sinteză armonioasă între om și natură, uman și universal, particular și general, la care epocile succesive aspiră. Unul e un ciclu închis; celălalt, un drum în spirală".

„Trebue să ținem seama de o deosebire: există un clasicism viu și unul mort. Bunăoară, clasicismul grec, încadrat geografic și sufletește, nu poate fi luat în întregime. Pe de altă parte, clasicismul românesc este viu, pentrucă izvorăște din viață, din pământ, din lumină, pentrucă totul este clar, real, și

de o seninătate a naturii, iar expresia lui desăvârșită este tocmai poezia poporană".

„In secolul al V-lea, a existat un adevărat clasicism, mai târziu când a început imitația s'a arătat mai mult un pseudo-clasicism. In secolul lui Racine și La Fontaine a fost un clasicism autentic, dar imitația din sec. XVIII-lea, este un pseudo-clasicism. Tot asemeni la noi, imitatorii lui Eminescu sau semănătoriștii sunt pseudo".

— Am impresia că Ion Pillat numește pseudo-clasicism ceiace noi numim neoclasicism. O neînțelegere asupra termenilor fiind înlăturată, ne întrebăm dacă viabilitatea operii unui scriitor nu este în funcție de clasicismul ei, adică de consacrare.

„Eminescu, spune Ion Pillat, ca și toți marii creatori are posibilități de interpretare clasică sau romantică. Găsim un Eminescu clasic, în acele bucăți ale lui, în care a plecat dela fondul popular românesc, și apoi le-a legat în formă perfectă. „Călin" de pildă, deși e un basm, are totuși o tratare clasică: prin lumină, prin lipsa de nebulozitate, prin lipsa unei idei filosofice care oricum, ar întuneca claritatea expunerii".

„Revenind la definiția lui Goethe, care spune că ceiace este sănătos e clasic, iar ceiace e bolnav e romantic, cu elementul vieții, clasicismul se definește prin antiteză. Clasicismul mai este și stratificare, iar romantismul rocă eruptivă. Totuși, greutatea cea mare nu este să distingi romantismul de clasicism, — ci să distingi clasicismul de formele lui degenerate și servile, adică de pseudo-clasicism. O apă de munte formează lacuri, torente și cascade: lacul liniștit este o expresie figurată a clasicismului, iar romantismul este o neobosită abatere, o neliniște, un fenomen ce nu și-a găsit echilibrul și matca.

Lacul poate fi adânc, transparent, spre deosebire de torent care este numai spumă și piatră".

— Dar fenomenul de repetiție în clasicism nu scade valoarea producțiilor mai recente?

„Cine spune disciplină, ordine, simțită și echilibrată, nu spune osificare, monotonie și repetiție. A fi clasic nu înseamnă a repeta un fenomen la infinit. Fiecare epocă trebue să-și descopere clasicismul epocei sale și propria lui ființă De aici, deosebirea dintre toate clasicismele: italian, francez sau românesc. Clasicismul este asemenea unui fruct pârguit, adică ceva perfect, care și-a dat toate posibilitățile de desvoltare, căruia nu i se mai poate scoate sau adăoga ceva".

„Din clipa în care începe repetiția, dispare adevăratul clasicism.

„Tot ce este creație vitală e clasic, tot ce este repetiție este pseudo-clasic. Avem de afăce cu drama cleștarului: clasicul care întotdeauna cristalizează în forme geometrice. De multe ori acelaș scriitor poate fi și cel mai mare clasic și cel mai mare romantic. De exemplu: Werther a fost decisiv pentru o întreagă sensibilitate romantică în Sturm und Drang, dar în „Iphigenie', cu aceleași elemente omenești, Goethe a reușit să dea o operă clasificată perfect, deci o operă cristalizată și concentrată. Tot asemeni și Jean Moréas, care în primele lui poezii a fost adeptul și chiar în parte inițiatorul școlii simboliste franceze, împreună cu Verlaine și cu alții, rămâne tot un fenomen de sensibilitate romantică: acelaș Moréas, după ce și-a decantant arta, și s'a concentrat într'o formă neperitoare, ne-a dat stanțele, care decid de succesul neoclasicismului francez".

Ion Pillat evită să facă incursiuni în poezia lui care exemplifică putința unui clasicism românesc autentic și contemporan nouă. Diversiunele se adună, și pentru a reveni la formula acestei arte reținem doar atât:

„Eu însumi am trecut prin diferite etape de sensibilitate și de redare a acestei sensibilități, bine înțeles că în forma ei din urmă am căutat să ajung la crearea unei forme clasice românești. Un clasicism românesc nu poate trăi decât pe un fond autohton care-și are la bază tradiționalismul românesc. Noi suntem într'o epocă de formație a unui stil clasic românesc. Dacă ar trebui să fac o comparație cu literatura franceză, aș compara perioada de după războiu, mișcarea bogată în toate domeniile literare, și în special poeții din jurul „Gândirii", revista care a concentrat la un moment dat cele mai reprezentative talente ale liricii românești, cu mișcarea renașterii franceze, care venind numaidecât după unitatea teritoriului prin înscăunarea definitivă a regalității, — a fost o perioadă plină de sevă, de ebuliție, care a pregătit secolul al XVII-lea".

„Stilul clasic românesc este ca o plantă vie, cu rădăcini în folklorul și în special în poezia poporană, dar altoită cu un element de înaltă intelectualitate și de artă, ale cărei părți constitutive le vom găsi mai ușor și mai firesc pentru poporul românesc, în modelele și metodele greco-latine, decât în imitațiile care nu sunt adesea decât maimuțăreli ale ultimelor mode literare, din Paris, Berlin sau Roma".

— Totuși, după a noastră părere, modernismul are o ființă proprie, cu o structură autentică, și dacă de valoarea lui nu putem încă vorbi, neavând elementul timpului și al consacrării, prin întindere, putere și originalitate, acest curent poate sta alături chiar de clasicism și de romantism, orcum însă, el depășește micile școli literare și bisericuțele de durată limitată. Dinamica, energia, îndrăzneala, vehemența, integrarea în condițiunele de viață ale civiliza-

ției contemporane, de multe ori promovarea substratului biologic al spiritului, fac din modernism un curent de proporții, care rupe inerția, sfărâmă monotonia, omagiind viața sub toate aspectele ei. Lucrătorii și uzina au tot atât dreptul la viață cași agricultorul cu plugul lui milenar.

Civilizația modernă însă, schimbătoare și necontenit revoluționară, nu are un element de permanență vitală care, umanizând uzina și unealta, să creeze valori estetice de lungă durată.

Pentrucă modernismul în sine este criticabil, vina este a punctelor de plecare. Romantismul pleacă dela individ, dela sensibilitate, în afară de rațiune; clasicismul pleacă dela ființa totală, — dela rațiunea integrată în lucruri și dela adecvarea expresiei, modernismul este un romantism degenerat care pleacă dela o lume artificializată creind un limbagiu în afară de procesul logic al înțelegerii. Cu toate acestea, modernismul în arta plastică și arhitectură este susceptibil de încadrare, dovadă fascismul; sau de evoluție tendențioasă și progmatic politică în sprijinul comunismului.

Pe de altă parte, nu văd o legătură trainică între clasicism și creștinism. Clasicismul pleacă dela realitatea concretă și postulează un ideal estetic în lumea pământească, fiind senin și optimist; creștinismul deschide o perspectivă întunecată asupra vieții pământești, este pesimist și resemnat, năzuind către un ideal al perfecțiunei și al binelui în lumea de dincolo, în transcendență: este deci pesimist în viața pământească și optimist în cea viitoare. Intre clasicism și romantism este așa dar o deosebire de esențe: unul este de esență dumnezeiască și altul de esență pământească.

Sunt mari poeți clasici care au fost creștini, nu

numai în viață dar și în poezie, după cum și păgânismul și-a avut marii lui poeți clasici.

Nu credeți oare că tocmai poezia lui Ion Pillat este expresivă posibilităților de reînoire a clasicismului?

„Fără îndoială, cel puțin în ultimele mele volume, că am năzuit acest lucru. Dacă am reușit însă, nu știu în ce măsură un autor poate fi destul de obiectiv față de opera lui, raportul sufletesc fiind acela dela părinte la copil".

— Aici fraza lui Ion Pillat s'a oprit, și tăcerea de câteva clipe care a urmat era parcă un pios omagiu adus operii poetice. Am încheiat deci, momentele de tăcută contemplație, cu o sumă de caracterizări privind opera poetică în întregime în perspectiva peisagiului și sufletului românesc. Și dacă gândul ne mână stăruitor în acest sens, nu este mai puțin adevărat că poezia lui Ion Pillat folosește teme de o bogată variație. Avem deafface cu un talent care se dăruește total și definitiv, cu un spirit sintetic care nu pierde din vedere toate izvoarele de inspirație ale clasicismului. Drumul parcurs de Ion Pillat dela „Biserica de altă dată" până la „Țărm pierdut", ca și mitologia și erotica poetului, deschide nebănuite căi de realizare liricii contemporane.

Toate virtuțile clasicismului își dau întâlnire în opera poetică, și cea mai explicită dovadă este tocmai corelațiunea care se stabilește între punctele de reper expuse mai sus și lectura poeziei.

Am convenit deci, că cel mai bun lucru de făcut este să evadăm din meditație, și să încheem o noapte de discuții, polemici verbale și evocări, cu reînoirea unei prietenii poetice care începe mai de mult, și va dura atâta vreme cât îndrăgostirea noastră estetică va vibra alăturea de poezia lui Ion Pillat.

1938

(Anexa II)

Un nou gen literar: Monostihul

Cititorul de literatură este obișnuit, încă de pe băncile școalei, cu marele genuri care încadrează anumite producțiuni fără punte de trecere între ele. Cunoaștem astfel un gen liric, epic, didactic și așa mai departe. Intr'o operă epică poate fi însă foarte multă poezie, după cum o producțiune lirică, prin sensibilitate și vocabular, poate rămâne prozaică. Fără a desprețui unul din aceste genuri, fiecare avându-și însemnătatea lui, trebue totuși să recunoaștem că genul liric se bucură de un anumit privilegiu. Poezia e mai mult operă de artă, întrucât prin economia verbală, prin sinteză și prin concentrare, isbutește fără a se folosi de un mare aparat de susținere, să pue în relief și să dea lumină cât mai strălucitoare vieții și sentimentelor omenești. Poezia de multe ori devine cântec melodios și chiar simfonie, întrunind prin technică și expresie, ecourile celor mai variate și multiple posibilități. Iată pentru ce ne adresăm poeziei, în primul rând, ori de câte ori vorbim despre arta literară.

S'a întâmplat însă ca, în ultima vreme, poeții să nu mai ție seama de regulele clasice și atunci, am văzut cum alăturea de poezia care respectă factura technicei consacrate, să apară acele poeme în proză, sau numai frânturi de poezie, dacă nu chiar strofe izolate. Numai ținând seamă de această atmosferă a veacului, putem vorbi de un nou gen literar, care

ar fi poema într'un vers. Se întâmplă însă foarte frecvent ca din poezia marilor inspirați, să se desprindă numai către un vers și să-l vedem circulând singur, trecând dela om la om. Puterea acestui vers, prin evocare sau prin sugestie, prin aforismul care îl susține este atât de mare, încât putem spune că și-a căpătat o independență organică. Deschidem la satira I-a a lui Mihai Eminescu și cetim: „Universul fără margini e în degetul lui mic", sau din Mortua est: „Decât un vis searbăd mai bine nimic". Dar nu numai la Eminescu, ci la toți marii poeți români, vom putea găsi versuri care, fiind totuși încadrate, să-și poată păstra o independență organică. Dacă ele nu ar reprezenta o idee sau o sugestie, un punct de plecare pentru alte cristalizări sufletești, nu le-am vedea intrând în circulație și folosite ca atare. Ion Pillat, un poet de vână tradiționalistă și clasică, a avut fericita inspirație să dea cea mai mare înțelegere și cel mai proeminent contur versului singular, învăluindu-l în flacăra unei poeme. Cartea publicată de Ion Pillat în vara anului trecut, purtând titlul „Poeme într'un vers", a făcut multă vâlvă în lumea literară dela noi și din străinătate, stârnind aprinse discuții și comentarii. Problema nu era atât de complicată după cum s'ar fi părut la prima înfățișare. Insuși autorul a contribuit la simplificarea ei, printr'o cât mai clară înțelegere, căci iată ce cetim în paginile lămuritoare care prefațează volumul. „Poemul într'un vers nu trebue confundat cu epigrama greacă, rubaiul persan sau hai-kaiul japonez. Câte trele corespund unui sentiment de concentrare lirică și cel mai descriptiv e și cel mai extrem oriental. Poemul într'un vers duce această concentrare la limită. El se prezintă față de un poem obișnuit, ca o picătură de parfum față de un coș cu flori. E esență capabilă de nesfârșite disociări: dintr'un singur

vers, în care ca sugestie intră și titlul, se pot desvolta poeme întregi, după puterea de realizare a fiecăruia". Acesta fiind punctul de plecare, atât al poetului cât și al cetitorului, ne întrebăm dacă poemul într'un vers n'a existat întotdeauna în stare mai mult sau mai puțin latentă, dar i-a lipsit făurariul inspirat care să-l toarne în forme de neperitoare artă. Chiar Ion Pillat ne spune că această idee i-a venit în minte cetind poemele lui Victor Hugo, găsind un vers ca acesta :

„Une émeraude où semble errer toute la mer"...

redat în traducerea lui Ion Pillat în chipul următor :

„Smaragd în care parcă se rătăcește marea".

Ion Pillat s'a întrebat dacă pornind de aici, imaginația poetului n'ar putea să cristalizeze alte versuri în jurul motivului inițial. Și am ajuns astfel, la un nou gen literar, la poemul într'un vers. Primul poem din volumul amintit sună astfel : „Un singur nai, dar câte ecouri în păduri".

Cerem cititorului o concentrare de atenție pentru a-și da seama că, în acest vers se află latența unei întregi poezii. Naiul este cel mai vechiu instrument muzical, intrat în mitologie, și sunetul lui nu de puține ori a încântat nimfele. Și iată cum, dela naiu pornind, și ajungând la ecourile silvestre, simțim cum în jurul nostru rotesc nimfe, fauni și satiri, și ideia principală a poemului ne stârnește atâtea imagini, încât este aproape imposibil, să nu cădem într'o stare de visare sau de meditație în care fantezia noastră să contureze felurite închipuiri. Evident, fie care dintre noi, va aduce o parte de contribuție proprie, dar ori cum, motivul de inspirație rămâne ace-

laș, neschimbat. Pentru a obține acest rezultat i se mai cere cititorului o bună dispoziție sufletească, o stare de adâncă înțelegere a poeziei, o sensibilitate care să se apropie de aceia a poetului. Nicăiri mai mult decât cu acest prilej nu se cere cetitorului și poetului o mai strânsă apropiere, o mai strictă colaborare chiar. Ion Pillat a atras atenția cetitorului asupra acestui fapt în chipul următor : „Un poem lung se poate ceti mai repede, căci fiecare vers ajută la pătrunderea și la gustarea celuilalt. Un singur vers se vrea citit mai încet. Scrisorile se parcurg iute, telegramele însă, se opresc.

„O astfel de poezie mai cere din partea cititorului un efort de imaginație și fantezie creatoare. Așa cum concep versul-poem : ar fi o sămânță căreia îi trebue neapărat, ca să germineze și să-și dea roadele, ca o humă fertilă, o a doua înțelegere sufletească". Poemele într'un vers ale lui Ion Pillat au avut minunata fericire, ca să zicem astfel, de a întâlni în calea lor pe un inspirat cetitor, tot odată iscusit poet, Mircea Streinul. Sămânța aruncată a început să rodească. O rază de soare a pătruns prin frunzișul unei păduri și a căzut pe o floare ; deschizându-și petalele floarea a răspândit parfum în juru-i. Zumzet de albine. Păsările au început să ciripească și toată pădurea s'a umplut de veselie. Leit-motivele simfoniilor wagneriene evocă muzicalitatea acestui ansamblu poetic. O rază de soare a înviorat ierburile, a dat glas păsărilor, gâzele au prins să foșnească. Peste tot e bucurie. In cer ca și pe pământ. Raza de soare a rodit întreaga natură. Cine s'ar mai putea îndoi de valoarea poemului într'un vers ?...

Mircea Streinul în puține cuvinte, plecând dela stihurile lui Ion Pillat a arătat ce poate vedea poetul în ele citindu-le: „O frunză murmură'n pădure și, în curând, întreaga pădure va cânta ; ciobanul culege

o stea și valea s'a acoperit cu aur; dar toate oceanele vuesc într'un singur atol; cerul poate fi într'o unică privire. Iată, deci, ce sunt comentariile și ce poemele într'un vers". Și tot astfel făurind poezii într'o singură strofă, pe lângă monostihul lui Ion Pillat, Mircea Streinul a ajuns să scrie un întreg volum. Ion Pillat a scris: „Un singur nai, dar câte ecouri în păduri", la care Mircea Streinul a adăugat:

Și câte noui sonanțe în crudul verde-al serii
din fiecare frunză, când liniștea ți-o'nduri
ca'naltele coline pe care trec oierii".

Exercițiul acesta poetic pare destul de interesant și de vrednic de urmat, și de aceia recomandăm cetitorului următoarea technică. Fie spus în treacăt, această technică nu este posibilă, decât dacă cetitorul se bucură de o stare sufletească adecvată, adică de acel „efort de imaginație și fantezie creatoare". Nu se poate face, din technica confaburatorie a poemelor într'un vers, o stare de catalepsie, de automată succesiune de imagini, fără o parte de contribuție originală. Toate versurile scrise de Ion Pillat au această putere de stimulare a imaginației, dar nu la fiecare cetitor ele vor determina cristalizări asemănătoare. Spre deosebire de poezia obișnuită pe care o citim vers după vers, unul ajutând înțelegerea celuilalt, și totul formând o unitate organică, poemul într'un vers, cetindu-se izolat, lasă întreaga libertate cetitorului de a duce emoția mai departe, de a-și purta imaginația prin poenele de azur ale poeziei care de abia acum începe. Iată un monostih, intitulat „Drum în noapte". Titlul destul de evocator este un fel de introducere la următorul vers:

„Ne învelise luna în colb de amintiri".

Titlul și acest singur vers, ne ajută să facem complectarea. De fapt aceste versuri volante, izolate, sunt adevărate poeme în care zac infinite posibilități. Când poetul Mircea Streinul s'a apucat să le complecteze, adăugându-le câte o strofă de trei versuri, și-a dat perfect de bine seama că primul vers rămâne o sinteză, o concentrare, și cele care urmează, deși ar provoca o oarecare diluare, cată să se menție la acelaș nivel poetic. Iată un exemplu:

„Sub lună casa albă: o piatră de mormânt[1]).
Ce depărtați sunt teii cu foșnet instelat,
când ploaia lor de frunze mă'mprăștie în vânt
sub cerul, peste care odată am urcat".

Alte ori, comentariile lirice ale lui Mircea Streinul sunt adevărate replici date versului inspirator. Această strofă, pe lângă multe altele, ar putea să ne determine să vedem în comentariul lui Mircea Streinul o transpunere a sensibilității lui Ion Pillat, pe un plan originar, dincolo de esențele versului izolat, și am avea astfel în minte, imagina unei îndelungate evoluții, singura în măsură să ne explice posibilitatea apariției acestui nou gen literar tocmai la Ion Pillat și Mircea Streinul: primul, prin închipuirea însăși a poemului într'un vers, cel de al doilea, prin comentariile lirice. La Ion Pillat explicația n'ar fi grea. Inspiratul stihuitor al „Caetului verde" este un poet de factură și de sensibilitate clasică. Nu este greu a găsi în opera lui Ion Pillat versuri pe care izolându-le să vedem în ele adevărate poeme. Exercițiul acesta este și plăcut de urmat, reprezentând o adevărată încântare, și chiar foarte ușor

1) Vers de Ion Pillat.

pentru cititorii poeziei lui Ion Pillat. Versul din poezia clasică, având propria lui organicitate, un sens aforistic uneori, chiar o aromă particulară, de multe ori independentă de restul poeziei, se poate izola, reprezentând prin el însuși, o valoare de artă. Mai trebue apoi să avem în vedere faptul că, stăpânind foarte bine meșteșugul poetic, Ion Pillat a ajuns la o mare concentrare, ceiace înseamnă putința de a reda în foarte puține cuvinte o mare și frumoasă imagină, de a exprima fără risipă verbală fluxul unei sensibilități ușor de comunicat cititorului. In afară de aceasta, Ion Pillat, deși se recunoaște în versurile pe care le scrie, nu este mai puțin un poet reprezentativ al plaiului și al elegiei românești. Mergând pe acelaș drum, de largă înțelegere a clasicismului literar, nu-i va fi fost greu lui Mircea Streinul să adâncească și să amplifice versurile lui Ion Pillat. De multă vreme, poetul iconar din Bucovina, rânduește stihurile sale după sensibilitatea clasică, și în sensul sufletesc al omului de mâine. Am putut astfel admira o poezie, care, deși rămâne în făgașul sensibilității etnice, se reîmprospătează cu imagini noui, și cu un nou vocabular făurit din oțel și granit. Spunea undeva Mircea Streinul:

„Poetul e ca o fântână,
ce-și revarsă apele,
fiindcă-i prea plină".

Această fântână, revărsată din plin astăzi, a întâlnit în cale poemele într'un vers ale lui Ion Pillat. Apele s'au revărsat, lumina lor, solzi de aur, a devenit și mai strălucitoare, și din cele ce am spus până aici, cred că s'a văzut destul de limpede, că osteneala lui Ion Pillat n'a fost zădarnică, de

vreme ce, la un scurt timp după apariția poemelor într'un vers, un inspirat poet bucovinean a pus pecetea de consacrare a genului prin comentariile sale lirice. Nădăjduim că exemplul acesta va fi urmat și de alții, după cum avem încredințarea că fiecare cititor îl va folosi în clipele de bună dispoziție sufletească.

1938

• • •

N. I. Herescu

Stau la îndoială Favonius, ne știind ce să aleg mai întâi din comoara darurilor tale. Pentrucă, — după cum spunea Baudelaire, — „totul nu este decât ordine și frumusețe, lux, calm și voluptate" — gândurile mă poartă prin splendorile artei tale, și din această pricină, mă vrăjește când forma sau mă cucerește ideia, mă amăgește dragostea Lesbiei și mă amețește dulceața vinului de Falern.

Să stăm mai bine la masa lui Mecena, sau să ne plimbăm prin forum? Vorbele-ți sunt, casi adierea vântului de primăvară; amorțeala gândului se risipește în tovărășia ta; ideile înfloresc și dau roade bogate; și cine poate să ne spue oare dacă din această învolburare a spiritului nu se va desprinde cândva melodia celei mai voluptoase prietenii?...

Viața nu are sens fără dragoste, și iubirea nu este un simplu capriciu, o nestatornică revărsare de sentimente, ci o potrivire perfectă la legile esențiale ale existenței, ași putea spune asimilarea substanței eterne a frumosului. Tu singur spui, Favonius, că „a iubi pe clasici înseamnă a iubi frumosul, binele și idealul", atunci, ce ne mai rămâne, altceva mai bun

de făcut, decât să iubim dragostea în care se află legile eterne ale frumuseții, adică, clasicismul?.

Cu frumoasa și capricioasa Lesbia, cu șăgalnicul vin de Falern, participând la ospățurile imaginarului Taliarh, sau cultivând prieteniile poeților, în dulcea aromitoare noapte de primăvară, pentru mine este tot una. Să dăm deci cuvântul lui Catul, poetului care a trăit puțin și a murit de ftizie ca mai toți liricii latini. Oare grația și ironia lui nu este ca și a lui Favonius ? Oare punga lui, întotdeauna plină cu pânze de păianjen, nu este tot atât de goală ca și a ta, pentrucă nu vrei să prețuești banul și știi să-ți trăești viața? Indrăgostit de poezie, întâmpinând cu nepăsare aprecierile răutăcioase ale lui Cicero adresate Lesbiei, Catul ducea o viață liberă, dăruindu-se succesiv sau simultan lui Bacchus și lui Venus. Acum am înțeles pentruce N. I. Herescu a optat mai întâi pentru lirica lui Catul. Este, ceiace se spune cu alți termeni, o afinitate electivă. Intrucât forma perfectă a artei presupune o înțelegere complectă a vieții, Catul este poetul care se integrează acestei armonii.

Cele două cărți publicate de N. I. Herescu în acelaș timp, — „Pentru clasicism" și „Lirica latină" [1] — se complectează reciproc. Ceiace enunță și formulează prima, pe un plan teoretic și critic, exemplifică cea de a doua, promovând o formulă de artă, în traducerea măestrită a metrului modern. Clasicismul în toate timpurile coincide cu epocele de mărire, de fecunditate culturală, de glorie imperialistă. Ar fi suficient să amintim cele două momente istorice mai bine cunoscute, — epoca lui August și secolul XVII francez, — pentru a încadra clasicismul în limite definitive.

---

1) Ambele la Ed. Cartea Românească, 1937.

Prioritatea rațiunii și a luciditații, asimilarea substanțială a realității, simțul pozitiv al vieții, sunt noțiuni de circulațiune curentă care definesc în deajuns de clar clasicismul. Precizările lui N. I. Herescu din prefața „Revistei clasice", ne duc un pas mai departe: la sistemă. „Clasicismul, se spune acolo, are o valoare morală, prin disciplina ordinei și a ierarhiei pe care o aduce în activitatea umană"; o valoare estetică pentrucă a „legiferat în ordinea frumosului aceleași principii ca și în ordinea morală"; o valoare pedagogică întrucât constitue o disciplină în exercițiul funcțiunilor raționale. Drumuri convergente, căci toate se întrunesc într'o sinteză unitară, de unde răsare principiul ordinei, virtutea cuvântului, armonia formei, echilibrul interior.

N. I. Herescu deschide perspectiva de înțelegere a clasicismului propunând traducerile și dând activității sale un caracter de luptă împotriva inerției spiritului contemporan.

Traducerile ar fi punctul de contact între marele public și clasicism, puntea svârlită peste veacuri, către sursele primare, cu un cuvânt mai precis, către pleiada scriitorilor latini, în opera cărora a grăit pentru prima oară arta literară. Nu despretuim ce a fost mai înainte. Nici pe Homer și nici minunata legendă mitologică. Dar geniul literar al latinilor s'a individualizat, frumusețea ordinei a căpătat un relief arhitectural, concepția vieții a devenit imperialistă, de vastă cuprindere și dominație. După cum romantismul își are corespondentul său în revoluție și în raționalismul abstract al ideilor, după cum modernismul înseamnă necontenită disponibilitate senzorială și individualism excesiv, clasicismul este o creație a elitelor, a celor puțini aleși, o îmbrățișare totalitară a vieții, pe planul perfecțiunei organice și a frumuseței formei. Cel mai bun exemplu a fost găsit în arta literară a lui Horațiu. „Poetul, — spune N. I. Herescu, — este, în ultimă analiză un mare creator de limbă. Sub dogoarea geniului său, ea se înmlădie, se nuanțează, capătă rezonanțe originale de armonie proprie". Horațiu studiază la Roma. Cunoaște și apreciază opera lui Lucilius. Dar nu se mulțumește numai cu atât. Se duce la Atena, unde va cunoaște sobra și impunătoarea linie a coloanei ionice, ritmurile variate, fabuloasa legendă homerică, dialectica spiritului, concepția sculpturală și arhitectonică a artei. Se va întoarce la Roma și va da poeziei latine mai multă mlădiere și ritmuri noui. Nu prin adorația excesvă a formei clasicismul depășește alexandrinismul, ci prin modelarea stilului după finele nuanțări ale gândirii, prin coprinderea imaginei în conturul perfect al expresiei, aducând în acest sens contribuția originală a unei personalități distincte. Horațiu va reface tiparele limbei literare, modificând cuvintele curente, punând în circulație cuvinte vechi, exploatând tezaurul folkloric.

N. I. Herescu analizează critic viața și opera lui Horațiu. Pătrunde esențele, despică blocul masiv al operii în componentele lui. Aceasta este partea introductivă, de prezentare și portretistică. De îndată criticul și istoricul literar va ceda pasul poetului, inspiratului poet din N. I. Herescu, care știe să aleagă și să traducă versurile lui Horațiu, făcând totodată operă de creație dar și de utilitate culturală. Poeziile închinate lui Mecena, cele către Sestius, Virgiliu, Sclavului său, către Septimius, către atâtea prieteni și frumoase femei, unde ar putea să se oprească mai întâi gândul, și n'am săvârși oare un sacrilegiu preferând una în locul celeilalte? Spațiul este prea restrâns pentru a le reproduce. „Lirica latină" a lui N. I. Herescu este o credincioasă tovărășie a voluptăților poetice.

Poezia clasică o citește cu glas tare, memoria se prinde repede în ritmurile elegante ale versului, când ai ajuns la capăt îți dai seama că ai învățat-o pe dinafară. Nu ne putem împotrivi ispitei. Deschidem cartea la întâmplare, pentru a nu nedreptăți nici pe Horațiu și nici pe N. I. Herescu. Cetim:

„S'a topit cumplita iarnă, bate vânt de primăvară,
Funiile trag în mare luntrile de pe uscat,
Turma din coșar, plugarul dela vatră au plecat,
Câmpul nu-l mai înălbește a nămeților povară.
Cum răsare luna, Venus Cytherèa'ncepe cântul:
Mâna Grațiilor mândre cu a Nimfelor se prinde,
Și în horă, cu piciorul, într'un tact isbesc pământul
Iar Vulcan, cu fața'ncinsă, la Ciclopi cuptoare-
aprinde.
Azi cu mirt să se'ncunune capul nostru parfumat,
Sau cu flori crescute proaspăt din pământul
desghețat;

(„Către Sestius", **pag. 63).**

Poetul N. I. Herescu a găsit rime unei poezii care nu le avea, a dat ritmuri noi într'un metru modern. și a făcut traducerea într'o limbă românească înmirezmată de dulcea adiere a latinității. Pentru noi românii, traducerea egalează valoarea textului original. Este operă proprie de artă, formă autentică, stil cursiv, clar și precis.

Ne-am prins în jocul liricei latine. Emotivitatea ni s'a comunicat integral. Ritmul sigur al versului, certitudinea expresiei, dulceața rimei, fac din aceste poezii adevărate bijuterii strălucitoare și bogate. Câteva pagini mai departe:

„Să nu te'ntrebi ce-aduce mâine
Căci dar al soartei e-orice zi.
Cât timp ești tânăr, nici iubirea,
Nici dansul nu-l disprețui.

Cât e departe bătrânețea,
Acum e timp de hoinărit,
De șoapte dulci la întâlnire,
Sub cerul nopții liniștit,

De șăguiri cu fete prinse
In vre-un ungher, și care se fac
Că nu vor să le smulgi inelul
Din deget, dar îți fac pe plac".

(„Taliarhului" **pag. 68).**

Și aceste versuri din Catul, specifice sensibilității sale erotice:

„Paharnice, să-mi torni Falernul tare,
Fără de apă, mie, în pahare.
Mei beată ca un bob de strugur beat,
Postumia așa poruncă-a dat.
Iar tu aleargă, apă, 'altă parte.
Pacoste-a vinului, te du departe
La cei cuminți: aici e vin curat!"

(„Către Paharnic". **pag. 27)**

Am putea reproduce în întregime atâtea ode, atâtea poezii din Horațiu sau din Catul, am putea sta timp îndelungat de vorbă, arătând cum a fost șle-

fuită expresia și luminată imagina, — dar ne temem ca nu cumva, analiza noastră critică să nu știrbească ceva din frumusețea și perfecțiunea artei, trăgându-ne departe, în hăurile mocirloase ale pedanteriei.

Catul, cu al său vers săltăreț, vioi, cu a sa voluptate crudă, sadică, revenind mereu la o dragoste deșartă, variabil, capricios strengar, ne cucerește tot atât de mult ca și frumoasa lui iubită Lesbia, și nici nu ne trece prin minte să încuviințăm ceiace a spus neîndurătorul Cicero, într'un proces de scandal public, la Roma, celebrei curtezane: „Nu sunt de loc dușmanul femeilor, și cu atât mai puțin al unei femei care este amica tuturor bărbaților", uitând poate că fermecătoarea soție a lui Metellus Celer i-a inspirat lui Catul cele mai frumoase poezii. Și pentru noi, acesta e de ajuns.

*

In clascism prioritatea aparține artei, frumosului, estetica este piatra unghiulară a acestei categorii a unității. Romantismul este numai o epocă din istoria literilor; prin modernism înțelegem de cele mai adesea ori actualitatea. Clasicismul aparține tuturor timpurilor. In orice operă mare, care a rezistat vremurilor, se află clasicism. Totuși, nu consacrarea definește clasicismul, după cum credea Sainte Beuve. Timpul are influența lui, necontestată: anulează, minimalizează sau amplifică valoarea unei opere artistice. Goethe avea mai multă dreptate când spunea: „Numesc clasic ceiace este sănătos, și romantic ceiace este bolnav. Pentru mine poemul Niebelungilor este clasic ca și Homer; amândouă sunt sănătoase și viguroase... Operile anticilor nu sunt clasice pentrucă sunt vechi ci pentrucă sunt pline de viață,

proaspete, senine". Clasicismul presupune un principiu ordonator, o înțelegere realistă a vieții, dominația spiritualului asupra materialului. Regula morală, echilibrul lăuntric, adecvarea formei cu conținutul, luciditatea ideilor, sunt fețele luminoase ale clasicismului.

„Ordinea marilor opere clasice, — spune Henri Peyre, — nu este acea ordine școlară, mecanică, care poate fi pe placul rațiunii înțeleasă ca o rațiune clasificatoare și metodică, dar fermecând puțin fantezia inaginativă. Este o ordine nu atât de brutal afirmată, și mai puțin aparentă, dar foarte vie. O ordine organică și fremătătoare care ne vrăjește, care ne încântă în fiecare fabulă a lui La Fontaine luată izolat, în fiecare tragedie a lui Racine ca și în tablourile lui Poussin sau în peisagiile lui Claude Lorrain" [1]).

Mari scriitori clasici sunt creatori în primul rând, și cu toate că între ei există acea punte de legătură cu esențele eterne ale vieții și ale umanității, personalitatea și opera lor este dominantă, autentică, străbătută de un suflu de originalitate cu totul personal. „Forma fiecăruia, — lămurește foarte concludent N. I. Herescu, este perfectă și este unică. Nu sunt exemplare de serie, ci creații închise într'un singur exemplar. In aceste tipare diverse, ei închid însă aceiași substanță. In Iliada, în Eneida, în Divina Comedie, în Hamlet, în Faust, fondul este identic. Este curba sufletului uman, cu iubirea și cu ura, cu mila și cu ferocitatea, cu iertarea și cu răzbunarea, cu generozitatea și cu rapacitatea care-l frământă. Este imagina vie a vieții, tragică și ridicolă, frumoasă și hâdă, calmă și tumultoasă totodată... în creații de

1) Henri Peyre : „Qu'est-ce que le clasicissme ?" Libr. Droz, 1933, pag. 113.

formă particulară ei închid toată viața multiformă și nu numai o singură formă a vieții. Homer, Virgiliu, Dante, Shakespeare, Goethe sunt, în ultimă analiză, quintesențe de viață".

In măsura în care clasicismul este o categorie culturală, prin excelență se îndepărtează de condiția mijlocie a vieții. Ca formulă de creație în artă, rămâne privilegiul elitelor. Două eseuri ale lui N. I. Herescu, „Clasicismul și democrația" și „Cultura clasică și omul mijlociu", lămuresc și acest punct de vedere.

Dar entuziasta pledoarie pentru clasicism a lui N. I. Herescu, uneori didactică, alte ori lirică și chiar patetică, se orientează către Roma, către cetatea eternă, și zăbovind pe marginea artei clasice a lui Goethe, se oprește pe baricadele apărării occidentului. Roma este rezervoriul latinității, dar și punctul de reazăm al clasicismului. Prin mijlocirea ei, scriitorii nordici au cunoscut lumina soarelui meridional, — flacăra nestinsă a vieții. Pentru Goethe, Italia a însemnat o sensibilizare a geniului, acea chemare vrăjită către temele existențiale, de unde izvorăște în concepția lui Goethe realismul formelor sensibile, o adevărată mistică a obiectivității. Goethe însămânțează clasicismul și latinitatea în pământul geniului nordic. El face legătura între meridional și septentrional, între cele două categorii antinomice ale culturii europene. In afară de acest echilibru european rămâne anarhia asiatică, — și trecând pe lângă faimoasa polemică Massis-Spengler-Keyserling, N. I. Herescu precizează și punctul de vedere clasic.

O notă despre „Personalismul energetic" al d. C. Rădulescu-Motru nu spune mare lucru, dar intrarea în clasicismul românesc se face absorbind esențele gândirii și operii lui Vasile Pârvan, Cezar Papacostea și Iuliu Valaori. Toți trei au activat pe marea linie a romanității spiritului autohton. Fatalismul și seninătatea tragică a lui Vasile Pârvan, neo-clasicismul filosofic al lui Cezar Papacostea, afirmat stăruitor prin traduceri din filosofii antici, dar și prin „Evoluția gândirii la greci", un studiu prea puțin cunoscut și apreciat, însfârșit, omeneasca înțelegere a lui Iuliu Valaori și temele sale linguistice, formează tripiedul clasicismului în actualitate. Nu trebue însă uitat d. G. Murnu, ctitor al limbei românești și spirit liric de o nemărginită fervoare clasică.

In această filiațiune de creere gânditoare și de lucide și echilibrate concepții, se situiază N. I. Herescu. Spirit aristocratic, planând deasupra vieții comune (odi profanum...) dedublat de un temperament polemic, ironist, și hotărât să dea în formele lirice ale creației, dar și în didactica traducerelor, marea bătălie pentru clasicism. Orientarea culturii contemporane, tot mai mult apropiată de categoriile esențiale ale existenței, îl revendică în întregime.

1937

• • •

N. M. Condiescu

O carte de literatură nu exprimă întotdeauna valoarea unei personalități. Omul poate fi superior operii literare realizate, artistul care simte vibrațiile magice ale frumosului poate întruchipa un stil de viață mai presus de exteriorizarea verbală. Un roman sau un volum de povestiri n'are prețuirea dogmatică a unui tratat de chimie. Arta revendică, prin esențele ei, criteriul calitativ.

In afară de stilizarea contingentă vieții închipuite, omul se mișcă într'o altă viață, trăită și reală, care de multe ori poate mărturisi o artă personală, simțită în fiecare tremurare a destinului, perfecționată fără premeditare, interiorizată din pricina unei aristocratice discreții.

Literatura celor două decenii de după războiu a fost mai mult o meserie decât o artă, și foarte mult strădania reclamei și a meșteșugului, de punere în scenă, prin toate acele mijloace artificiale și rafinate care întunecă obiectivitatea și impun un relief de circumstanță operii literare. Scriitorii înșiși voiau să se impue în atenția publicului, nu să existe în fața propriei lor conștiințe. Glorii factice, asemenea celebrităților promovate de aplauzele spectatorilor de bâlci, mulți dintre acești scriitori făceau toate sforțările ca „să placă", și, astfel am ajuns la o degradare a literaturii prin știrbirea și diformarea personalității scriitorului.

N. M. Condiescu reprezintă rezistența îndârjită a artistului care se vrea departe de clocotul mulțimii. Deține o situație înaltă și n'a beneficiat niciodată de onorurile unui Mecena, deși paharul lui s'a ciocnit camaraderește și generos cu prietenii breslei literare. Este de mai mulți ani președintele scriitorilor români și n'a solicitat niciodată critica îngăduitoare; a condus instituții culturale și cărțile pe care le-a publicat au uneori o înfățișare „democratică". Este un scriitor din generația „gândirii", fără să fi militat totuși o ideologie. A trăit intens și variat, chiar pe planuri contradictorii, a călătorit mult, a iubit frumosul natural, neprefăcut de spuma unei civilizații factice, și a scris puțin, dar îndeajuns de concentrat pentru a putea desprinde relieful original al operii realizate.

N. M. Condiescu este un viguros satirist, cu alunecări corosive în șarjă, un miniaturist câștigat de amănunul narațiunii, un portretist naturalist, folosind culorile puternice și contrastele izbitoare. Pe deasupra, înlăuntrul sufletului său străbat elanurile lirice ale frumosului, prilejuri de caldă și comunicativă înțelegere a artei.

„Peste mări și țări" nu este, după cum s'ar crede, un breviar de călătorie, sau după cum o recomandă autorul: „strădania de exteriorizare a impresiunilor simțite în drum", ci reflexele stilizate ale unei sensibilități stimulate de fluxul sanguin și dătător de viață al culturii antice. Sunt în această carte trei capitole mari: Grecia, Egiptul și Indiile, dar ochiul

care admiră și gândul care înțelege s'a oprit stăruitor asupra marmorei din Eleusis.

„Iubirea ta Praxitele e mai mișcătoare decât hexametrii lui Omer. Singur tu ai cunoscut poezia. Această poezie e în legenda omerică Elena lui Menelaos, iar în istoria autentică a Greciei, Frineia dela Eleusis.

„Pe aceasta ai iubit-o. In grația pietrelor tale e grația ei. Ea ți-a înfierbântat inima și cugetul.

„O văd pe ea, te visez pe tine. Tu înfrigurat și nebun; ea femeia fericirii pământene. Albă și goală, stă culcată pe purpura scumpă din atelierul tău. Surâde, cum n'a surâs nimeni nici în viață, nici în poezie, și după linia fină a corpului ei, tu scoți din piatră grația Frineei, o duci în templul din Cnido, și aceasta este minunea din secolul al IV-lea înainte de Iisus: Venera din Cnido, curtezana clasică, frumoasa Frineie" [1]).

Misterul frumuseții antice străbate până la noi. Chronos încremenește și secolele își mărturisesc neputincioasa uitare. Conturul unei coapse, pudicitatea unui gest, căldura unui surâs îmbietor svonesc o sensualitate turburătoare. In concepția acestei arte surprindem definiția clasicismului prin sensibilitate.

Criteriile ordonatoare ale rațiuni au venit pe urmă, și au deșteptat în noi convingerea, intuită organic, că taina firii se relevă prin materia însuflețită de dragoste. Călăuzit de poetica înțelegere a lui Edouard Schuré, luminat de lirismul lui Charles Maurras, și Maurice Magre, capitolul consacrat greciei de N. M. Condiescu concentrează izvoarele clasicismului și răsfrânge asupra timpului de azi credința păgână în resursele elene ale frumosului. Acest imn, consacrat artei grecești, mărturisește o întreagă concepție despre viață. In el găsim pe esteticul din N. M. Condiescu, pe inspiratul liric al acestei călătorii care a germinat o operă literară, căci fraza se amplifică, devine floralâ și luminoasă, și ferită de sgura termenilor tehnici, dă impresia unei poetizări sensuale, cu o patetică rezonanță a ideilor.

1) N. M. Condiescu: *„Peste mări și țări"*. Ed. Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II". 1936, pag. 33.

Prin contrast cu Grecia, Egiptul străpunge eternitatea cu magnificența uluitoare a monumentelor. Muncă de robi pentru proslăvirea orgoliului faraonic. Dar atmosfera este rece și lugubră, și dacă n'ar fi silueta Cleopatrei, dominată de erecțiunea virilă a lui Caesar și Marc Antoniu, am rămâne cu impresia că arta Egiptului este un ceremonial fără viață, condamnat peirii de blestemul miilor de robi. Mâna care pipăe fața mumificată a lui Ramses II (1225 a. Chr.), când percepe cutele pielii și foliculii piloși, este surprinsă tot de o senzație de moarte, pe câtă vreme marmora carnală a Frineiei din Eleusis înfierbântă simțurile și sensibilizează fiziologia armonioasă a creerului

Contrastele sunt ireductibile, dar ele se transpun pe un alt plan de cunoaștere a vieții când împreună cu N. M. Condiescu cercetăm esențele spiritualității indiene. O înfricoșetoare transfigurare, un chin lăuntric care se rezolvă printr'o anihilare totală a vieții, prin căderea în neant: Nirvana.

Funerară și religioasă, promiscuă și bolnavă de închipuiri mistice, India se află în cealaltă extremă a vieții față de cultura și de civilizația greco-romană. Aur și mizerie, grandoare și umilință, idei liberale și despotism oriental. Frumosul și aici, ca și pretutindeni unde a înflorit o cultură a spiritului, își are taina lui împărtășită de Dumnezeu oamenilor, dar sufletul nostru, transparent și lucid, rațiunea echilibrată de armoniile Mediteranei ne rechiamă stăruitor la picioarele Minervei. Lancea și casca, scutul

și purpura, fac parte integrantă din patrimoniul nostru spiritual. Prin câte transfigurări ai trecut oare, Nike din Samotrace, până ai ajuns să domini întreaga cultură a Mapamondului?... Ființa ta profilează înțelepciunea, prestanța oglindește arta și eroismul, estetica liniară a corpului tău mărturisește eterna frumusețe.

După această inspirată călătorie „Peste mări și țări", ne reîntoarcem la vremea și la oamenii noștri. Trecerea dela itinerariul intelectual și literar al unei mari călătorii la fresca de moravuri contemporane, care se intitulează „Conu Enake" este bruscă, schițând un zâmbet dionisiac cu fulgere satirice pe care nu le bănuiam până atunci. Nu ne interesează prea mult faptul că Conu Enake, ministrul domeniilor, poate să fi avut vreodată o existență reală, cunoscută fiind bogata faună politică din care se poate extrage un asemenea exemplar. Chiar dacă această obiecțiune ar fi întemeiată, ea nu scoboară valoarea impersonală și literară a acestei opere epice, deoarece Conu Enake, este un tip „în sine", reprezentativ pentru o anumită epocă și mai cu seamă pentru o anumită psichologie politică. Cazuri asemănătoare se pomenesc destul de des în literatura românească.

Cu acest prilej însă, N. M. Condiescu a dovedit calități reale de portretist. In feluritele sale întruchipări, Conu Enake apare când ridicol și prețios, când grandilocvent și sentențios, când libidinos sau posomorât din pricina doliului sexualității defuncte, când încruntat și solemn, dar întotdeauna inutil într'o țesătură complicată de relațiuni politice, așa încât, când ne este desvăluită viața lui intimă, descoperim în el un exemplar superficial și vulgar, promovat de democrație în situații care îl depășesc.

Povestirea nu alunecă niciodată în grotesc, pentru că N. M. Condiescu preferă să pue în relief situațiile verosimile și amuzante, fără urmări tragice și caricaturizări impuse de insuficiența materialului uman. Dacă uneori se observă o prea exagerată înclinațiune naturalistă, și chiar folosirea unor expresii tari, ca să nu le zicem vulgare, aceste licențe sunt impuse de anumite alterațiuni substanțiale cari fuzionează cu personalitatea eroului.

Am încercat să ne lămurim dece în această carte N. M. Condiescu este un portretist de situații, pe câtă vreme în „Insemnările lui Safirim" este mai mult un portretist al stărilor psichologice, și n'am găsit altă explicație decât aceia că Enake trăește multiplicat în viața contemporană, pe câtă vreme personagiile din celălalt roman sunt venite din memorie, fără să se impue prin gesturi și atitudini caracterizate de un anumit nivel moral și psichologic al ambianței sociale. Dar bine conturat este și Dănăilă, „slujba pismașă... tălmăcitoare a ipocriziei și ticăloșeniei", care atunci când moare Conu Enake gândește: „Urâtă idee să moară vara... Altfel aveam paltonul" [1]).

Faptul că „pe una din piețele Capitalei, dintr'un bloc de marmoră, răsare, plină de maiestate, silueta masivă a Conului Enache", nu poate constitui un capăt de acuzare, deoarece obiectivitatea prezentării acestui tip reprezentativ este păstrată.

Deși grotescul nu încolțește decât estompat în această povestire, înclinațiunea lui N. M. Condiescu în această direcție își face drum în două din schițele sale, „Subiect de nuvelă" și „Vedenie". Dintr'o simplă aruncătură de condei, în „Vedenie' se conturează puternic o viziune grotescă, vrednică

1). N. M. Condiescu: „*Conu Enake*". Edit. Scrisul Românesc, pag. 90.

de mâna unui maestru, iar scena carnală din „Subiect de nuvelă", concurează în sexualitate, deși fără fantezie, descrierea nudă a actului fiziologic.

Inclinațiunile diverse, și uneori contradictorii, spre lirism, șarjă și sexualitate, s'au decantat într'o operă care, deși le cuprinde pe toate, strălucește prin mari calități de stil, de frază și de bogat vocabular. „Insemnările lui Safirim", totodată un roman dar și o cronică, întrucât aceste două desfășurări epice nu se exclud, — a vieții familiale într'un oraș de provincie, — deschid perspective de adânciume în spațiu unei opere care se remarcă dela început prin concentrarea materialului.

Se înțelege foarte ușor că întâlnirea din munții Gorjului cu cei doi frați călugări, Ozie și Isaia, este numai un pretext pentru a face loc spovedaniei lui Safirim. Ipochimene dintr'o lume apusă, ce și-a trăit traiul în a doua jumătate a secolului trecut, cu iz de ighemonicon și năzuințe strecurate prin ciurul unei vieți pe cât de maștere pe atât de viguroasă și de îndrăzneață. Conu Manolache, bunicul, căruia i se mai zicea Tata Măi, „ce meșteșug o fi învârtit el, acolo, în scorburile munților, a rămas o taină pentru noi. Dar fără prepus temeinic, privindu-l sub înfățișarea în care l-am cunoscut, am avut întotdeauna viziunea unui bandit arnăuțesc, care schimbase acum, fustanela în redingotă, susameaua de pe umăr în baston și fesul în joben, păzind calea diligențelor și-a oamenilor, siliți de treburi să treacă prin locurile de pândă. La noi, s'a înfățișat om frumos în deplină putere și plin de bani" [1]).

In acest stil, dibaci construit, din vorbe și expresii care scoboară majestuos pe o aripă de cronică, este scrisă întreaga carte.

1) N. M. Condiescu: *„Insemnările lui Safirim"*. Ed. Fundația Pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1936, pag. 34.

Fără podoabe ostentative și căutate, ci într'o curgere lină și savuroasă le letopiseț, prăpădit cu timpul și șlefuit din punct de vedere ortografic de N. M. Condiescu. Romanul, fără să aibă o acțiune unitară, și o desfășurare de pasiuni, este mai mult o împletire de oameni și de fapte în urzeala unei vieți patriarhale și pitorești. Astfel, drama conjugală dintre coana Profira și jupân Țenea Dupin (o mezalianță fără împotrivire), se complică într'un decor de aspru sexualism cu adulterul Coanei Profira căzută în brațele rusnacului Koleușca venit de peste Prut cu armia țaristă. „Pătimașa lor contopire, — frântă în înfiorări, purtată cu o frenetică nebunie, prin toată gama simțurilor, cu urcușuri în spre izvoarele vieții și senzații de vertiginoasă prăbușire în hăul neființei, — smulgeau spasmului făgăduinți de noui plăceri, și 'n oboseala voluptoasă a trezirii, ei simțeau arsura dogoritoare a biciului de foc, cu care mai târziu îi va chinui amintirea. Peste apele turburi ale poftelor ei, niciodată săturate, Kolea asvârlise puntea de oțel a tinereții lui. In vatra adăii trosneau încinși bușteni, iar ei se dăruiau, — superbi în nerușinarea atât de cinstită a goliciunii, pe-o blană de urs". (pag. 74).

Vâna unei senzualități puternice, a cărei prezență am descoperit-o cu prilejul călătoriei în Grecia, când N. M. Condiescu trezea feminitatea Frineii din Eleusis, devine sexualitate animalică în „Subiect de nuvelă", și nu mai puțin în capitolul pomenit mai sus din „Insemnările lui Safirim"

Ne poartă gândul la „Răzbunarea Dărmăneascăi", povestirea lui Radu Rosetti. Era o vreme când boeroaicele voluptoase, mustind de viață și sburdând în belșug, se dădeau unor împreunări neru-

șinate, mărturisind vigoarea acestei rase consumatoare de vin de Cotnari și de cărnuri care aprind focurile dragostei.

Din generația aceasta a purces o progenitură nu lipsită de energie, dar îndrumată spre alte limanuri din pricina puterii absorbante a vieții orășenești. Astfel ni se perindă prin față felurite chipuri periferice curții boierești, rude sau profesori cu metehnele lor, care mai de care mai bizare, și mai hulite de răcoroasa primenire a vieții. Nenea Grigorie, Toader Gușatu, Baba Despa, învățătorul Șerbănescu, maiorul Ciortan, sunt atâtea nume sugestive numai prin pronunțarea lor, legate fie de amintirea părinților sau de aceia a lui Safirim... Când mai târziu a venit vremea școalei, și viața a prins să-și rostogolească valurile, un material tot atât de bogat a slujit lui N. M. Condiescu, la complectarea romanului său. Această parte, cu descrierea liceului; a orașului de provincie, a atmosferei de clasă cu șoticăriile elevilor și oboseala rutinară a profesorilor mucegăiți pe catedre, noi o găsim foarte plastic redată Ea aduce un parfum din amintirele lui Creangă, prin unele locuri mai rânced și evocarea cadrului șarjată, dar nu lipsită de consistență și naturalism.

Decorul patriarhal se năruе odată cu risipirea averii părintești, și procesul care s'a petrecut în atâtea familii boierești orășenizate are loc și aici. Va începe descrierea acelor „manifestări tarasconești", prea frecvente în mediul nostru urban, turburate uneori de un val de idealism care pornea dela inițiativa tinerilor ridicați de pe băncile liceului. Trecem într'o nouă zonă, într'o nouă umanitate, și prima parte a acestui roman pornit pe drum lung, se închee cu crepusculul vieții patriarhale și cu dispariția unei lumi care nu va reînvia niciodată.

Romanul se petrece în timp, cu participarea mai multor generații.

Unele apun, altele le iau locul, și în această măcinare a timpului noi vedem și un proces social de substituire a oamenilor, ideilor și situațiilor, ale căror ecouri răzbesc până la noi.

O frescă bogată de chipuri viu zugrăvite și pitoresc reliefate, în care calitățile de portretist ale lui N. M. Condiescu se relevă fără nicio reținere. Făurit cu un material omenesc excepțional de bogat, construind romanul din fibrele sănătoase ale vieții, opera literară a lui N. M. Condiescu valorifică în egală măsură arta, acea plăsmuire estetică a verbului care-i conturează stilul.

1938.

• • •

Petru Neagoe

Petru Neagoe a fost câtva timp printre noi și apoi s'a reîntors în America. Omul mic la statură, aproape plăpând, cu privirea pierdută în nostalgia unor gânduri interioare, este feciorul unor țărani ardeleni. Așa dar, de origină român ardelean, născut în Noembrie 1885 în Odorheiu, a emigrat în America de Nord de mai bine de treizeci de ani, dar nu din pricina unui neastâmpăr, căci Petru Neagoe este un om calm și senin, un suflet blajin și un temperament adaptabil, iar atunci era și prea tânăr, ci pentrucă astfel se croia destinul românilor după protecția împărătească a Vienei... Nomadismul nu are loc în firea lui, căci a rămas un scriitor român, prin viziune, prin sensibilitate, prin peisagiul sufletesc, deși a scris în limba engleză în America. Acolo, debutând ca desenator și caricaturist în paginele revistelor din New-York, a ajuns să agonisească primii bani și să fie cunoscut și apreciat. Și-a cumpărat apoi o fermă, realizarea unui vechi ideal, și în liniștea câmpului, pictorul se pare că a avut chemarea literaturii.

In anul 1926 Petru Neagoe făcând o călătorie în

Franța, publică prima schiță întitulată „Kaleidoscop". Cetind-o, după cum o găsim tipărită în volumul „Tempête" [1]) în limba franceză, ne dăm seama că debutul literar al lui Petru Neagoe se leagă de mișcarea supra realistă. Lipsit însă cu desăvârșire de abstracțiuni, de artificii intelectualiste, tehnica lui Petru Neagoe relevă un fond natural, o geometrie personală a stilului, așa încât putem spune că tangența cu supra realismul nu a lăsat urme în personalitatea lui literară. Chiar în schița „Kaleidoscop", prin fumuriul unei viziuni capricioase și diformante, apar frânturi din peisagiul românesc, imagini colorate din satul natal. Ele sunt trecătoare, de abea se arată, și apoi se pierd într'o visare nostalgică. Cetind această schiță, tradusă și în românește de Petru Neagoe, nu se poate să nu te lași cucerit de savoarea graiului poporan, de acea mireasmă dulce și molcomă a cuvintelor, alunecate din basm și legendă. Petru Neagoe scrie așa cum trăește, adică fiziologic, senzațiile, viziunea, imaginele, se așează direct pe hârtie, fără lucrarea greoae a stilului. De foarte multe ori stilul lui este copleșit de amintirea vieții de țară, și atunci, oamenii și locurile, icoane vii și puternic zugrăvite, apar ca petele de lumină într'o pictură de Grigorescu. Dela primele rânduri conturăm convingerea că avem în față un mare povestitor, un maestru al evocării, un amplificator al amănuntului epizodic. Toți marii povestitori din literatura universală, fie că am numi pe Ch. Dickens, pe Creangă sau Manzoni, au avut acest dar: de a transcrie direct lucrurile, într'un stil vorbit, patetic și uman, și deși atingea culmele fanteziei, descrierea părea aidoma trăirii, având acea putere inegalată de transmitere dela scriitor la cetitor.

---

1). Peter Neagoé: „*Tempête*", Ed. Albin Michel. Paris. 1935.

Alăturea de virtuțile unui povestitor, Petru Neagoe mai are și darul analizei psihologice, adică putința de a pătrunde în sufletul oamenilor, de a le descoperi și a le studia tainele lăuntrice. In viața de țară se încheagă o mulțime de patimi, de superstiții și obiceiuri bizare, unele dintre ele atât de dramatice și de primitive încât exprimă un desăvârșit pitoresc, un tablou ce pare dintr'o lume puțin cunoscută nouă. S'a spus că succesul lui Petru Neagoe în lumea nord-americană decurge tocmai din acest fapt: a exotismului literaturii sale, a descrierii unei lumi străine pentru spiritul și norma de viață a americanului.

Literatura are de multe ori un sens pejorativ, pentrucă acei care o fac nu-și dau seama că realitatea are privilegiile ei.

Petru Neagoe, în America, a rămas un scriitor român. Dacă n'am ști că a scris mai întâi în limba engleză, și apoi a fost tradus în franceză și germană, pentruca în cele din urmă să-l aflăm și în românește, am putea vedea în el un scriitor ardelean, căci tot ce a scris până acum oglindește acest peisagiu regional. Literatura lui, dacă prin formula de artă este valabilă ori unde, prin materialul omenesc, prin locuri, psihologie, obiceiuri și pitoresc localnic, este asimilată Ardealului, și nu Ardealului în întregime, ci mai mult țărănimei și burgheziei satelor.

Nu-l vom situa pe Petru Neagoe în curentul neosămănătorist pentru simplul motiv că s'a inspirat din viața rurală. Judecata ar fi prea simplă, și de aceia o lăsăm în seama criticilor cu pretenții de sistemă dar fără înțelegere artistică. Dacă subiectele din viața rurală au fost copios tratate în literatură, cu deosebire de către cea sămănătoristă, nu e mai puțin adevărat că opera de artă se valorifică estetic prin stil și prin tratare, și din acest punct de vedere Petru Neagoe aduce o însemnată contribuție. „Exotismul" acestui scriitor, care pentru unii dintre noi fiind cunoscut, pare lipsit de interes, este reprezentativ pentru structura sufletească a poporului, și din această pricină își păstrează valoarea la orice latitudine geografică și în orice timp. Mult mai alipit de peisajul etnic decât Panait Istrati sau Principesa Martha Bibescu, Petru Neagoe beneficiază totuși de această îndoită calitate: de a rămâne un scriitor român de limbă engleză. Din clipa însă în care, a început să-și traducă și să-și prelucreze opera în românește, îndrăgostit de mireasma graiului strămoșesc, Petru Neagoe se încetățenește autentic în patrimoniul literaturii noastre. Operile principale ale lui Panait Istrati au fost rău traduse în românește, încât această versiune nici nu mai era revendicată de el. Astăzi Petre Neagoe, deși este cunoscut de o parte din lumea cultă prin cărțile tipărite în cele trei limbi de circulație universală, aceasta nu-i poate scădea valoarea în România. Versiunile românești pe care ni le-a vestit înainte de a pleca din țară, îl vor face cunoscut și în masele de cititori. Soarta lui Petru Neagoe nu a fost însă atât de tristă ca a lui Panait Istrati, iar literatura lui, cinstită în toate centrele culturale ale apusului, sau în lumea de dincolo de ocean, este un adevărat mesagiu al românismului.

*

In scrisul lui Petre Neagoe își dau întâlnire dramatismul vieții rurale, bucuria sfâșiată de destin, durerea care se prelinge ca o șuviță de sânge pe fețele exprimând ciudate procese lăuntrice; dar și umorul cu aluzii senzuale, este tot atât de puternic și chiar specific, pentrucă se desprinde din si-

tuații reale, și nu apare încopciat în vorbe exteriorizând un proces cerebral.

Două dintre primele nuvele ale lui Petre Neagoe, „Viscol" și „Spovedania lui Gavrilă", mărturisesc cele două trăsături esențiale ale scrisului său: drama și umorul. „Viscol" este o nuvelă cu un material omenesc gâlgâind de viață, ars în focul unor pasiuni îndârjite, aproape inextricabile, și la care evoluția, spre desfășurarea tragică, spre prăbușire, devine o necesitate a destinului. Viața liniștită a lui Ion Baciu este turburată de obsesia lui Aron Ghebosul, rândașul cu înfățișare hâdă, dar întru nimic vrednic de a determina ura care duce la o adevărată prigoană. De altfel, faptul esențial din această povestire nu este conflictul dintre cei doi oameni, ci arta care gradează procesul sufletesc și dozează descrierea. Maniile, obsesiile, tot acest material de patologie mintală, în care se regăsesc și posedații și jetatura, cade pe primul plan în literatura lui Petru Neagoe. Cele două victime ale unei coincidențe fatale, Ion Baciu și Aron, se urmăresc în tot acest epizod dramatic. Ghebosul este o victimă tragică a beteșugului, după cum Ion Baciu rămâne, prin compensație, o jertfă a diformării sale sufletești. Lupta dintre cei doi oameni este încordată până la fascinul suprimării reciproce.

Intr'o iarnă, sluga și stăpânul, rătăciți pe un viscol puternic, își regăsesc o clipă omenescul din ei prin groaza de moarte. Unul dintre ei, istovit de oboseală, Ion Baciu, va cădea în ghiarele frigului; și în timp ce amorțeala înghețului îl cuprinde din toate părțile, celălalt va da foc fânului din sanie, care va arde dinpreună cu Ion Baciu, răzbunând astfel, printr'un ceremonial macabru, chinurile îndurate odinioară. Acțiunea povestirei se strămută astfel de pe planul unei drame sufletești acolo unde predomină

forțele nevăzute ale patologicului. O rază de omenesc, de înțelegere patetică, trece prin acest final de tragedie. Dar a fost numai o clipă, neînțeleasă, necunoscută, căci Ion Baciu se prăbușește sub răzbunarea omului simplu, laș, care capătă puteri demonice, de dionisism criminal, în momentul potrivit dansului morței. Echilibrarea descrierilor, analiza psichologică, prezentarea într'un relief dur a celor doi eroi, fac din această povestire una din cele mai mari realizări din literatura românească.

Tipul obsedatului, a necurmatei drame sufletești care nu-și găsește scăparea decât într'un sfârșit tragic, este reluată pe un plan de umor și ridicol în „Spovedania lui Gavrilă". De data aceasta, Gavrilă este un om simpatic, care inspiră cel mult compătimire. Înțelegerea noastră nu îl poate cuprinde, dar alăturea de Georges Dandin, — și de atâți alți eroi ai încornorării, — viziunile, iluziile și arătările lui pe jumătate lucide, pe jumătate patologice, ne interesează în măsura în care exprimă o naivitate, o bună credință de care viața și literatura întotdeauna și-au bătut joc. Nimeni nu fraternizează cu Shylok, nici cu adversarii încornorați ai lui don Juan. Omul, burghez în concepția vieții lui private, își bate joc de virtuțile spiritului burghez. „Spovedania lui Gavrilă" îmbină umorul cu sensualismul. Pornită din simțuri, pasiunea erotică degenerează într'un sexualism brutal, animalic, care-și găsește exprimarea adecvată în descrierea lui Petru Neagoe, dar și în cadrul rustic al acțiunii unde relațiunile dintre oameni nu cunosc pudoarea. Sexualismul în opera epică a lui Petru Neagoe ocupă un spațiu destul de mare. Il regăsim în „Păstorul Domnului", chiar în „Suzana și cei trei bătrâni". Popa Anghel, figură de patriarh libidinos, cultivă până la ceremonialul sacru virtuțile priapice ale taurului său Nestor.

Popa Anghel liturghisește cu abilități de codoș rustic împreunările animalului său favorit. Dar scenele afrodisiace sunt iscodite pe furiș de tinerii casei. Copulațiunile brutale ale taurului sunt contagioase, și din preajma lor se leagă prietenia caldă, aproape idilică, dintre Peter și Maria. Sexualismul lui Petru Neagoe plutește într'o atmosferă primăvăratecă, se răspândește în aer ca valurile de polen ale florilor, înfrățește natura, binecuvântează germinația. Nu degenerează niciodată în naturalism, nu se prinde în hățișurile tenebroase ale zolasismului. Rămâne un sexualism anecdotic, îmbibat de umor, altoit pe trunchiul unei robusteți fizice, cu filiațiune directă din Ioan Creangă.

Folosirea întâmplărilor din viața rurală a Ardealului, într'un cadru de savuroasă descriere a naturii, promovează pe primul plan talentul de povestitor al lui Petru Neagoe. Nuvela „Leacul Sfânt" sau „Savu și Oana" [1]) exprimă o trăire fiziologică a naturei. Imaginele, peisagiul, mirosul florilor și al câmpului, găsesc în descrierea lui Petru Neagoe expresii crude, plastice, cu o tonalitate patetică, de adâncă iubire și fraternizare cu tot ce este viu și natural. Uneori mijloacele de exprimare sunt simple, — directe, folosind comparații împrumutate din tezaurul senzorial al vieții rustice, alteori Petru Neagoe alunecă în ingenioase construcții de stil, în care viziunea lui seamănă cu jocul geometric și nestatornic al imaginelor surprinse pe aria unui câmp vizual capricios. Schița „Kaleidoscop", tradusă în românește chiar de Petru Neagoe, și cetită la una din ședătorile literare din Ardeal (1937), exemplifică aceste

1). Tradusă în românește de d. Sandu Teleajen și publicată în revista „Azi", Mai 1935.

polivalențe de stil, dar și unele reminiscențe din contactul cu supra realismul.

Cu mers firesc, Petru Neagoe a evoluat dela schiță și nuvelă la povestire și roman. Fără ca această evoluție să însemne și o anulare a pozițiilor anterioare, schița, povestirea sau romanul, se află pe același plan de creație, vreau să spun, că Petru Neagoe își valorifică în toate calitățile sale de prozator. Condeiul lui Petru Neagoe ne-a dat o puternică închegare realistă în romanul „Ileana la possédée". Ceiace a remarcat critica din străinătate suntem nevoiți să subliniem și noi la rândul nostru. Drama sufletelor rudimentare în aparență, dar foarte complicate din pricina superstițiilor și a patimilor deslănțuite cu o neînchipuită furie, este redată în culori vii, puternice, în descrieri vrednice de condeiul unui adevărat maestru în analiza psihologică. Dispunând de aceste calități, Petru Neagoe se arată și un mare scriitor, indiferent de materialul pe care-l folosește. Puterea de evocare, sculptarea imaginelor, prezentarea plastică a amănuntului, șlefuirea expresiei, care devine piatră prețioasă de stil, dramatizarea cu fapte sufletești a vieții rurale, toate aceste calități fac din Petru Neagoe un scriitor cu o fizionomie deosebită în arta literară. Prin afinitățile sale elective, prin alegerea deci a materialului uman, și totodată prin evocarea și zugrăvirea unei regiuni limitate geografic, și care are, peste orice obiecțiune, constantele ei sufletești, fac din Petru Neagoe în primul rând un scriitor de un mare pitoresc etnic.

Drama sufletească a țăranilor care cred pe unii dintre semenii lor posedați de diavol, capătă proporții de nebunie colectivă în romanul „Ileana posedata" [1]). Posedat are după cum am spus, înțeles

1). Peter Neagoe: „*Iléana la possédée*". Ed. Albin Michel, 1934.

de stăpânit de diavol, noțiune care se leagă în acest roman nu de starea patologică a eroinei ci de superstiția poporană.

Aceiași umanitate, minoră caşi în celelalte povestiri, tăinuind obsesii și manii, superstiții și beteșuguri fizice. De aici se conturează o viziune diformantă a vieții, o trunchiere a personalității morale, atrofiată într'o parte, crescută grotesc în cealaltă parte. Iacob chiorul este diformat sufletește de mania mistică, temerile și halucinațiile lui luând forme anxioase. Personalitatea lui se risipește în fumuriul delirului religios, credința că Ileana, fiica lui, ar fi posedată de diavol, devenind punctul de convergență al acestui proces morbid. Deși șarjat, Iacob chiorul nu descinde din fresca dostoevskiană, dar nici în structura sufletească a satului românesc nu-și găsește locul potrivit. De aceia, cu toate că la manifestările dureroase ale bigotismului său participă nu numai familia, dar chiar satul întreg, el se elimină pe zona sub umană a patologicului.

Din Ileana însă, Petru Neagoe a făcut o ființă de legendă, coborâtă pe o aripă de vis dintr'o lume de puriță angelice. Dragostea tăinuită de un puternic sensualism, care se leagă între ea și brutalul Serafim Corbu, este inexplicabilă, pare un blestem, cu sfârșitul inevitabil într'o dezamăgire tragică. Acțiunea romanului evoluiază într'o atmosferă de mister, de nebănuit, iluminat de străfulgerările unui destin ce pare că n'a pierdut aderența cu lumea pământească. Dragostea învățătorului Iancu Tedescu pentru Ileana exprimă o înțelegere umană, un fapt lucid care spulberă nălucirile superstiției poporane. Fata excepțional de frumoasă, având în priviri acea jetatura misterioasă a dragostei, parcă nici nu bănuește pasiunea învățătorului ghebos: singurul creer lucid și înțelegător, pe axa omenescului, din acest roman al superstiției și misterului. Ileana este însă stăpânită de puternica bărbăție a lui Serafim Corbu. Dragostea lor nelegitimă, cu întâlnirile repetate din grădină, dela moară, dela vie, așează un văl de basm și ciudățenie pe sufletul Ileanei. Adolescenta, a cărei copilărie fusese legănată de poveștile cu haiduci, își închipue că a găsit în Serafim Corbu unul din acei mândri eroi care i-au furat admirația.

In acest roman, Petru Neagoe învederează un procedeu literar foarte îndrăzneț: îmbină sexualismul brutal al lui Serafim Corbu cu erotica pură, imaculată, decentă, totdeauna nepătrunsă în misterul lăuntric, a Ileanei. O ființă plăsmuită din vis și din iluzii, în jurul căreia superstiția satului urzește o teamă luciferică. O puternică fuziune sufletească, înțeleasă numai de învățătorul Iancu Tedescu, ghebosul care pornește cu ea în lume în zilele următoare catastrofei morale a lui Iacob chiorul. Petru Neagoe izbutește să atingă în acest roman câteva momente de sublimă înălțare sufletească. Stranie rămâne până la urmă dragostea dintre Ileana și Serafim, trecând-o pe Ileana prin purgatoriul aderenței la umanitate. Mai rămâne apoi dragostea decentă, pudică și cerebrală totodată a lui Iancu Tedescu, luminată de nimbul unei plecări în legendă, și care deschide unul altuia misterul celor două suflete. Pe un alt plan, de analiză psihologică, într'un cadru de demență colectivă, — un Amok incipient, — se așează nebunia religioasă a lui Iacob chiorul. In țesătura acestor acțiuni diverse înflorește viața autentică a satului românesc din Ardeal, cu acea contopire organică în natură, în frumusețea și măreția câmpului.

Diversificând epizodul, punând accentul pe amănunt, pe observațiunea și notația simplă a faptului, Petru Neagoe desprinde efecte psihologice, reflexe

interioare, pete de lumină în care sclipesc diamantele unor expresii crude și plastice. Cu variate posibilități de dramatizare și umor, de notație sugestivă, de evocatoare comparații, cu frecvente alunecări în analiza sufletească, Petru Neagoe este un prozator evoluat dela realismul descriptiv al povestitorului către arta modernă, presupunând în aceasta și contribuția intelectuală a frumosului.

1937

• • •

Lucian Blaga
filosof al culturii

I

Plecând dela integrarea în evul modern prin intelectualizarea artei literare, — d. Lucian Blaga a evoluat către lumea construcțiilor spirituale metafizce [1]). Germenele acestei creații, l-am putut afla mai de mult, — în nepotolita foame spirituală, — care îl determina să afirme că „lumina minții sporește taina lumii nu o desvelește". Sbuciumul intelectual — se cristalizează în jurul problematicului ca atare, năzuind să se valorifice în concordanță cu sine însuși. „Eonul dogmatic" este termenul ultim al acestui „fenomen originar". In această carte d. Lucian Blaga a sădit o concepție intelectuală și metafizică și o metodă de integrare în absolut. Substratul filosofic, al noului sistem de gândire, își află obârșia în mișcarea religioasă alexandrină stăpânită de Philon. Dogma, în sens teologal, era o „formulă de

1). Lucian Blaga: *„Eonul dogmatic"*. Ed. Cartea Românească 1931.

credință" bazată pe revelație: gândirea dogmatică a lui Philon, — aruncă puntea de trecere între Dumnezeu și Logos, — căutând să dea evidență unor contradicții organice. Dumnezeu este unica realitate, — și totuși El nu se poate defini pentru că nu avem nici termeni de comparație — nici formă care să-L încapă. Tot ceeace există nu purcede decât dela el și nu se afirmă decât prin el. In sufletul nostru năzuesc însă acele fapte care prind contur viabil și pătrunzând în conștiință devin senzații. Aceste fenomene fizice, — în devenirea lor, sunt susceptibile de a fi formulate rațional — cu un cuvânt adecvat funcțiunei lor, ele devin — logoi.

Logosul însă, — rămâne mai departe gândirea lui Dumnezeu, — eternă și nedefinită, — promovând totuși proprietatea de a se fragmenta în idei particulare, justificabile în planul rațional. Philon a încercat să formuleze dogmaticul folosindu-se de elementele eterogene care dominau gândirea eclectismului alexandrin. Valoarea intrinsecă a dogmei începe astfel să se fixeze în cadrul logicului absurd, care nu are de scop să raționalizeze adevăruri absolute, ci numai să „articuleze misterul metafizic ca mister". Dogma prinde ființă în contact cu ea însăși, — spre deosebire de concepția teologală care pune accentul exclusiv pe revelație. D. Lucian Blaga caută să edifice această gândire dogmatică, luându-i substratul teologic, — și orientând-o către un punct de vedere filosofic.

Prin interpretarea „antinomiilor transfigurate", — d. Lucian Blaga se străduește să dovedească relaxarea raportului dintre cauzalitățile logice — și transfigurarea lor în antinomii și contradicții care definesc funcția reală a dogmei. In teza cristologică găsim antinomia dintre cele două naturi (omenească și dumnezeiască) ale lui Isus Cristos ; sau imposibilitatea logică din dogma trinității, care contopește în aceiași persoană unul și multiplul, — sub raportul esențialității în timp. Și totuși, tocmai prin aceste „antinomii transfigurate" — dogma creștină — izbutește să definească transcendentul incognoscibil, — bazat pe principii necesare însă incompatibile cu funcția logică a minții omenești. Dogma „antilogică", privită din punctul de vedere transcendent, — evidențiază o atitudine negativă. Rămâne deci să vedem funcția pozitivă a dogmei.

D. Lucian Blaga observă că, în afară de dogmele cu un conținut negativ — mai există și un spirit dogmatic — în care se contopesc ideile sinergetice ale timpului nostru. Plecând dela gândirea filosofilor presocratici aflăm o mulțime de paradoxii metafizice, — cu alte cuvinte, — sinteze de „afirmațiuni antinomice" — în stare latentă la eleați — și ajungem astfel la dialectica hegeliană în care aflăm în conceptul „devenirii" concretului, — momente care se exclud. La Hegel, ne aflăm așa dar în fața unei paradoxe dialectice (unitatea contrariilor), — atâta vreme cât noi căutăm sinteza antinomicului dogmatic în dezacord cu posibilitățile de cunoaștere concretă — și „postulată în transcendent". Trebue să subliniem însă, — că întreg antinomicul dogmatic și antinomicul dialectic, există un dezacord metodologic. Dialectica sintezei dogmatice — utilizează și ea concepte concrete — însă nu poate exprima logic aceste concepte. Termenul ultim al antinomiei dialectice este tot un concept concret — pe câtă vreme antinomia dogmatică își află soluția într'o zonă care depășește posibilitățile noastre de cunoaștere : în transcendent. Deaceia, concomitent cu formularea ei, are nevoe de „transfigurare". Folosindu-se de o serie de noțiuni metafizice intrate în circulația gândirii filosofice — d. Lucian Blaga edifică

spiritul dogmatic — întrebuințând concepte intelectuale — antilogice — a căror soluție se postulează în transcendent. După formularea principiilor fundamentale ale dogmei, ni se înfățișează contradicțiile dintre știință și dogmă; între gândirea prelogică și dogmă, alunecând din nou către repudierea elementelor logice și magice (din mentalitatea primitivului) — cele mai autentice formule dogmatice fiind: formula metafizică philonică și dogma creștină a trinității.

Privit sub acest aspect — dogmaticul este un „tip de cunoaștere" putând să apară independent de credința de care a fost totuși absorbit un timp îndelungat. Am văzut în rândurile de mai sus, că dogma întrebuințează concepte intelectuale. Intelectul care parvine a formula în transcendent — enucleindu-se din tiparele sale funcționale, este un „intelect ecstatic". Se atribue acestui termen un înțeles etimologic — adică „stare în afară de sine", condiție indispensabilă pentru gândirea dogmatică — sprijinindu-se pe poziții antinomice — care duc la o „sinteză conceptuală" prin „ieșirea din aceste poziții". Ectazia intelectului dogmatic este echivalentul unei integrări în metafizic determinată de epuizarea intelectului entstatic după prelucrarea materialului experimental.

Termenul ultim al evoluției funcționale a dogmei se formulează printr'o sinteză în transcedent, adică în „dezacord cu logicul și concretul", — spre deosebire de raționalism, care „construește transcendentul în analogie cu logicul și cu concretul". Toate formulele dogmatice năzuesc către fixarea unui mister particular, având un corespondent teoretic. Particularismul gândirii dogmatice, întinde puntea de trecere către domeniul științific. O punte care stabilește treceri parțiale — deoarece — domeniul

dogmei este metafizica — iar știința experimentală nu poate, tocmai pentru asta, să denunțe valabilitatea formulelor dogmatice — ci numai să le verifice indirect și incidental. Gândirea dogmatică evoluează către promovarea „minus-cunoașterii" — formulele ei fiind apte de o desvoltare în profunzime și de precizare, și concomitent cu aceasta ele devenind „tot mai neinteligibile".

Lucrarea d-lui Lucian Blaga năzuește să emancipeze gândirea dogmatică de sub rigorismul religiei, — dându-i posibilitatea să-și afirme autenticitatea în conformitate cu neinteligibilitatea intelectului ecstatic. Prin aceasta, perspectivele ei fiind nelimitate — „lucrarea închide în paginile ei MATRICEA unei viitoare metafizici".

Făcând o incursiune în filosofia contemporană a culturii d. Lucian Blaga află că momentul istoric în care ne integrăm cuprinde în esența lui vădite înclinări către ectazia intelectuală.

In curentele dominante din filosofia europeană se afirmă o incontestabilă perimare a materialismului — în timp ce antroposofia lui R. Steiner — spiritualismul lui Keyserling și neomedievalismul lui N. Berdiaeff ne apropie până la identificare de veacul terminal al elenismului. In conținutul acestei asemănări d. Lucian Blaga despică începutul unui eon dogmatic — care să toarne în noui forme de gândire stilul intelectului ecstatic. Vremea ce va să vie, va constitui epoca de realizare a eonului dogmatic.

Dintre gânditorii contimporani — nici Spengler — nici Keyserling sau Berdiaeff — la care d. Lucian Blaga face sugestive aluzii, nu s'au ridicat până la înălțimea spirituală a eomului dogmatic. Intelectul ecstatic, nu se poate construi pe „dogme specific creștine". Elementele componente ale noului eon — sunt inedite, și vor fi împrumutate din conștiința tim-

purilor actuale. Accentul studiului d-lui Blaga — cade pe această ultimă precizare.

Firește, elementele fundamentale ale eonului dogmatic pot suferi oscilațiuni. Valoarea lor intrinsecă, în cadrele metafizicei, rămâne intangibilă. Deaceea, deocamdată, avem prea puține obiecțiuni critice de formulat, rămânând să le precizăm conținutul — amplificându-le tot odată, atunci când d. Lucian Blaga ne va oferi un nou prilej.

1931

II

In trecutul literilor românești. Universitatea a pus un monopol pe filosofie. Integrând-o în genul didactic, cu tot ceremonialul care se cuvine acestei emasculări, filosofia s'a transformat într'o materie curată de predare profesorală, mai bine zis criticistă. Istoria filosofiei. Iată singura justificare a filosofiei în Universitate. Iar punctul culminant, care prin el însuși legitimează cultul unui altar aparte, este închinat: metafizicei kantiene. Studenții, cu docilități de cobai crescuți în cuști pentru experimentare; profesori, mandarini fără pic de autonomie spirituală, aserviți iobag idolilor zugrăviți pe ușa panoramei raționalisto-democratice.

In Universitatea noastră, în această Alma mater a nepotismului național, nu s'a pomenit niciodată ca un profesor să apară în fața studenților cu un manual de autentică gândire filosofică. Nu s'a atins nimeni nici de cugetările lui Marc Aureliu, nici de „Etica lui Nichomachos", nici de „Philosophie positive" a lui Auguste Comte. Nici când în Universitatea noastră nu s'a cetit măcar cartea unui gânditor filosof. Ci cărți compilate, de inutilă erudiție și sterilizantă influență spirituală. Operă de plastografi

și de cabotini aserviți snobismului și emfazei doctorale. Nici Titu Maiorescu, acest apologet al purismului moral, și nici d. C. Rădulescu-Motru sau Ion Petrovici nu au dat la iveală cărți originale de filosofie. Logica lui Titu Maiorescu umple un gol didactic, iar metafizica d. C. Rădulescu-Motru, a crescut pe marginile Criticii rațiunei pure.

Numai Vasile Conta, a filtrat gândirea secolului trecut printr'un mod personal de înțelegere. Dar nici el nu a depășit această etapă. Sub alte puncte de vedere, Vasile Conta putea fi cel mai mare filosof român, dar idolatria secolului în care a trăit, l-a subordonat în bună parte și pe el.

Ne-am folosit de aceste cuvinte liminarii, care pot forma oricând obiectul unui studiu aparte, pentru a integra într'o perspectivă singulară contribuția filosofică a d-lui Lucian Blaga. Fără să fie un filosof în adevăratul înțeles al cuvântului, pentru că nu preconizează încă un sistem personal de gândire și explicare a vieții și a lumei, d. Lucian Blaga a închegat masiv și hotărât o metodă epistemologică de autentică spiritualitate. Deaceia, nu ezităm să susținem, că d. Lucian Blaga este consacrat definitiv, prin faptul de a fi scris primele cărți originale de gândire filosofică în românește. „Eonul dogmatic" este fructul unei gândiri creatoare, postulată în transcendent, care putea fi pentru unii o prefață la o eventuală filosofie a culturii, dar ale cărei perspective se deschid cert și prolific în altă parte. Lucrarea aceasta, închide în paginile ei „matricea unei viitoare metafizici".

„Cunoașterea luciferică" [1] duce mai departe freafreamătul vieții spirituale a d-lui Lucian Blaga și îl pogoară cu luminozități de dogmă apostolică în

1). Lucian Blaga: „*Cunoașterea luciferică*". Sibiu. 1933.

spațiul imponderabil al metafizicei. Cuvintele finale ale acestei spovedanii spirituale, sparg cu tăiușuri de spadă liniștea de cimitir a cunoașterii paradisiace, și edifică, din viscerele acestui balaur obez, tragedia cunoașterii luciferice. Căci ce pot să însemne acești doi termeni atât de frecvent întrebuințați de d. Lucian Blaga?

Prima ne dă impresia de „liniște nepământeană", cea de a doua „de blestemată măreție". Ar fi locul ca filosofia românească să se deschidă cu un capitol privind o concepție tragică a existenței. Dar, după cum „Eonul dogmatic" nu conține decât matricea", „Cunoașterea luciferică" nu cuprinde în înțelegerea jalonată de d. Lucian Blaga decât embrionul acestei mari tragedii. Pentru ceeace se poate anticipa din perspectiva unui sistem de gândire, cuvintele d. Lucian Blaga sunt fasciculări de forțe nebănuite lăsate încă într'o libertate dionisiacă. Iată-le: „cunoașterea luciferică spintecă liniarul cunoașterii paradisiace, zădărnicind odată pentru totdeauna frontul compact și massiv al acesteia". Și câteva rânduri mai sus, o precizare de atitudine critică întărește cadrul acestei concepții: „teoria cunoașterii dela Kant încoace, adică dela întâia întemeiere monumentală, s'a străduit să dea mai mult o analiză a cunoașterii, pe care noi o numim paradisiacă. Când accidental s'a bănuit câte ceva din procedeele cunoașterii luciferice, s'a făcut în chip fragmentar și s'a încercat o reducere la procedeele cunoașterii paradisiace. In această eroare, închizătoare de orizonturi, au căzut fără deosebire și fiecare în felul său, pe rând — criticismul kantian, pozitivismul de toate nuanțele, idealismul epistemologic de dată mai recentă și chiar actualul fenomenologism" [1]).

1). Loc. cit. pag. 190.

Am procedat la această înșeilare de atitudini, în perspectiva tragică a cunoașterii luciferice, pentru a ne situa în punctul de vedere critic și strict personal al d. Lucian Blaga și a pătrunde mai ușor în tainele unor speculații metafizice ce par misterioase prin însăși natura lor.

Dintre cele trei drumuri pe care le urmează teoria cunoașterii, prin rațiune, prin intuiție sau prin experiență, metoda cunoașterii luciferice nu se alipește la nici unul, după cum nu acceptă nici actul autoritar al punerii în ecvație, și nici logica, deoarece ea implică antinomicul, și nici sinteza dialectică, pentrucă această operațiune presupune o „trimitere la intuiție" Cunoașterea paradisiacă sau înțelegătoare își este sieși suficientă, pentru că se integrează complect, în natura obiectului, căutând să înlăture hiatul prin construcții mintale bazate pe analogie sau pe corespondențe. Avem impresia că prin aceasta d. Lucian Blaga atinge de nulitate însăși inducțiunea socratică, părăsind complect planul concretului și domeniul raționalului, ceeace înseamnă o depășire în necunoscut a întregei metafizici. Cunoașterea luciferică, în opoziție cu cea paradisiacă, se detașează, am putea zice parțial, de obiect, provoacă o criză care-i despică armonia lăuntrică în două momente simultane sau succesive: prima parte este aceia care se arată, a obiectului în criză — numită Fanicul.

Ceeace este de reținut, pentru graficul acestei metode, se referă la un punct ipotetic, — subliniem această nuanțare cu o obiecțiune personală, — care reprezintă punctul de plecare a cunoașterii luciferice sau zero cunoaștere, sau locul epistemologic (ceeace ar însemna cunoașterea în contact cu lumea) socotit ca mister deschis. In acest sens, cripticul devine obiect al cunoașterii pe măsură ce gândirea lucife-

rică înaintează către minus cunoaștere. Aplicându-se asupra momentului fanic al obiectului, criza luciferică deschizând un mister în monumentul criptic, iscodește posibilitatea de cunoaștere eșalonând următoarele etape: 1). despicarea obiectului în fanic și criptic; 2) punerea accentului pe cripticul misterului deschis; 3) ideia teorică ca punte de salt în criptic; 4) revelarea cripticului printr'o construcție teorică; 5) degradarea fanicului inițial; 6) reducția misterului deschis la cripticul său revelat. Fără îndoială că punctul cel mai important în trecerea acestor momente este punerea ideilor teorice și revelarea cripticului, adică a elementului care se ascunde, printr'o construcție. Dar, înainte de a trece la discuția acestui moment, vom încerca să subliniem unele nedumeriri ce vor trebui elucidate. Origo absolut, care se impune empiric în domeniul fenomenelor concrete, nu este oare un apriori kantian aplicat la rațiunea practică a lucrurilor? Cu alte cuvinte, nu există în metoda cunoașterii luciferice o imanență naturală, sădită în firea lucrurilor, și care le obiectivează valoarea calitativă, făcându-le independente de variațiile noastre cognitive? Intrebarea aceasta credem că cuprinde în articulația ei însuși răspunsul. Cunoașterea paradisiacă ca și cea luciferică purcede dela fanicul unui obiect (care se arată) — dela un mister deschis. El reprezintă un punct de plecare, o certitudine relativă sau absolută, în tot cazul un fenomen. Și cu toate că cele două feluri de cunoașteri evoluiază pe planuri diferite, ideia teorică reprezintă momentul revelației supreme în cunoașterea luciferică. Cunoașterea paradisiacă ajunge într'un mod arbitrar la certitudini înșelătoare, la antinomii, pe câtă vreme cea luciferică, urcând calvarul tragismului ei esențial, se folosește de ideia teorică pentru a face un salt în cripticul unui mister

deschis. Totuși, acest moment „reprezintă o încercare, un risc. Neizbutind într'o problemă cu o idee, cunoașterea luciferică își va încerca norocul cu altele". (Pag. 47). Credem că am ajuns la punctul de maximă rezistență a cunoașterii luciferice. Ideia teorică după d. Lucian Blaga nu-i de natură teoretică. Ea nu implică numaidecât o verificare. Ea se realizează ca „sistem de operație", care să îngăduie o explicație sprijinită pe o construcție teoretică. Ea mijlocește saltul în criptic, folosind alternativ principiul, legea, categoria, conceptul, ceiace după d. Lucian Blaga nu se poate face decât printr'o „repulsie de conținut care exclude simpla aplicare a lor asupra materialului fanic'. (Pag. 68). Ideia aceasta evidențiată pentru prima oară de d. Lucian Blaga, învederează concludent extrema mobilitate a cunoașterii luciferice. Deosebirea între întrebuințarea asonantă și disonantă a ideei în cunoașterea paradisiacă și în cea luciferică, se pare că îi aparține în întregime. De aici izvorăște și acea grandioasă concepție, pe care o putem asimila creștinismului, a pesimismului vieții în genere și a rodnicei cunoașteri relative. De aici toată acea problematică metafizică, iluminată neîncetat de delirul provocat de „febra eternității", după cum se exprimă într'un vers din volumul de poezii „La cumpăna apelor".

La un punct de intersecție a gândirii personale cu relativismul ideilor teorice puse în circulație de un Goethe, Newton sau Lavoisier, d. Lucian Blaga consemnează concludent: „Prin destin și prin împrejurări, cunoașterea luciferică e profund tragică. Ea se mișcă parcă pe un plan de măreție și blestem. Acest atribut e complect străin cunoașterii paradisiace, care, mitic exprimat, pare a ține de imperiul grației". (Pag. 78). In afară de observațiunile pe care le-am formulat intermitent în expunerea de până

acum, cunoașterea luciferică nu poate fi compatibilă cu următoarele aspecte ale gândirii filosofice: observațiunile lui Sprengel — asupra fenomenelor de adaptare a florilor pentru fecundare, ducând la revelarea cripticului, înglobează eo ipso ideia de finalitate. Ceiace pare interesant și curios chiar, este că d. Lucian Blaga nu se ocupă de certitudinea absolută a acestor revelațiuni, de evidența cripticului, ci rămâne atașat numai de metodă, de procedeul pe care Sprengel îl întrebuințează pentru a ajunge la el. In alt loc, d. Lucian Blaga vorbește despre unele achiziții definitive, punând pe un plan superior chimia față de alhimie sau chiar teoria atomică față de interpretările medievale ale transformării materiei. Aceasta ne îndeamnă să afirmăm că d. Lucian Blaga crede într'o transformare a științelor, într'un progres materialist chiar, care înregistrează pe calea pozitivismului în genere un netăgăduit progres, ceeace ni se pare în flagrantă contradicțe cu metoda cunoașterii luciferice.

D. Lucian Blaga, izbutește să se ridice deasupra curentelor filosofice dominante în gândirea contemporană. Critica pe care o face permanent fenomenologismului husserlian..., școalei din Marburg și kantianismului în general, luând ca punct de plecare cunoașterea paradisiacă, ne dă dreptul să credem că ritmul său de gândire participă la sbuciumul grandios al acelui eon al veacului nostru.

In viscerele acestei critici a kantianismului pulsează revelația marei tragedii. Cunoașterea luciferică definită printr'o observare dirijată, va sparge orizonturile unui nou ev, pentru a se integra constructiv în eonul dogmatic. Iată ce așteptăm dela d. Lucian Blaga: construcția grandioasă a cunoașterii luciferice. Atunci deabia, vom încerca să cercetăm autenticitatea și elementele autohtone ale acestei

gândiri filosofice. Intrebarea aceasta ne arde sufletul, și stărue permanent în mintea noastră, învrăjbită de gândul, de a răspunde, într'un viitor mai mult sau mai puțin apropiat, criticilor ce se aduc iobăgiei noastre filosofice.

1933

III

D. Lucian Blaga este un filosof european pentrucă gândirea sa se situiază pe un plan de înaltă înțelegere și de autoritară supraveghere critică a sistemelor care, au dominat până în ultima vreme mult desbătuta problemă a filosofiei culturii. Resursele acestei cugetări sunt adânc înfipte în cultura germană, dar și din belșug alimentate de aluviunele civilizațiilor și culturilor apuse, intrate însă în patrimoniul istoric al spiritului european. Își dau întâlnire în cărțile d. Lucian Blaga tot felul de năzuințe, sistematizate și stratificate după un plan arhitectural, dinainte conceput.

Această tendință de a înfățișa ideile într'o închegare articulată, conexându-le armonios sub raza protectoare a spiritului, își regăsește corespondentul statornic în însăși personalitatea intelectuală și afectivă a d. Lucian Blaga. Viziunea interioară a filosofului nostru scormonește adâncurile metafizice ale existenței și lasă să cadă accentul asupra punctului de maximă rezistență, asupra subconștientului biologic în care zac forțele telurice ale rasei, sufletul gregar al stilului unei culturi.

Prin prinosul personalității sale, încadrate organic și istoric rasei traco-ilire, d. Lucian Blaga evidențiază cealaltă față a gândirii sale, legată de par-

ticularismul etnic, și implicit de esențele specifice ale culturii românești. Fenomenul românesc, stilul culturii noastre, se integrează statornic în gândirea d. Lucian Blaga, cu un potențial și o autenticitate pe care numai Mihai Eminescu l-a întrevăzut. Este cazul să spunem, sine ira et studio, — că d. Lucian Blaga și-a asumat rolul de a prezenta fenomenul stilului românesc pe planul culturii europene.

Cu mulți ani în urmă, d. Lucian Blaga a schițat embrionar liniile de forță ale acestui sistem în următoarele lucrări: „Filosofia stilului", „Fețele unui veac", și „Ferestre colorate". Stilul unei culturi este corelativ psihologiei etnice, legată de forțele latente care zac în subconștient. Abea enunțată, această teorie conținea posibilități de revenire, pentru a fi adâncită, sistematizată și exemplificată pe planul unei vaste desfășurări. Cu lucrarea „Orizont și stil" ne aflăm la punctul culminant al acestei grandioase viziuni. Pe fundamentul prolegomenelor expuse în această lucrare se va analiza într'un nou volum „Spațiul mioritic" după care va urma sinteza retrospectivă a acestei concepții metafizice.

Studiile despre stil sunt relativ de dată recentă. Ele înfloresc ca o consecință a istoricismului și a etnologiei care au dominat orientarea culturii europene în ultimul secol. Opera de artă, fenomenul cultural în genere, se definește printr'o serie de factori inponderabili care țin de tensiunea gregară a vieții colective, de straturile sub-jacente, cu un cuvânt mai actual, de subconștient. D. Lucian Blaga nu caută să reliefeze morfologia stilului, adică formele incluzionate în grăuntele primar al vieții, ci fenomenologia, adică esențele absolute, dominante, ale unei culturi, cari pot să explice derivațiile și anastomozele secundare.

Cercetând constelația factorilor fundamentali, care

condiționează într'un mod variabil fenomenul „stil", d. Lucian Blaga critică și elimină dela început tendințele explicative uniciste, cum ar fi de exemplu, psihanaliza sau psihologicismul individualist. Debarasând inconștientul de interpretările eronate care îl încovoae, d. Lucian Blaga îi recunoaște o finalitate imanentă, o dinamică proprie și o funcție cognitivă , toate capabile să structureze, într'un anumit fel, conștiința, sau să se realizeze pe sine în întruchipări cu o fizionomie proprie. „Inconștientul împrumută conștiinței infinite nuanțe, vagul, neliniștea, contradicții de stratificare, obscurități și penumbre, adică perspectivă, caracter, și un profil multidimensional. Datorită inconștientului, viața noastră conștientă suportă un adaos de aspecte paradoxale, de adâncitoare disarmonii și de rodnice desechilibruri" [1]).

„Personanța" inconștientului este așa dar, un fenomen universal, și se manifestă cu deosebire, în creațiunele spirituale, pe planul culturii și deci al stilului.

Ajungând la această perspectivă dominantă, d. Lucian Blaga analizează componentele stilului, adică acei factori care condiționează structura și orizonturile unei culturi. Alois Riegl, Leo Frobenius și Oswald Spengler au cercetat tiparele și sufletele diferitelor culturi. Ținând seamă de aceste contribuțiuni, care în ultimul timp au fost foarte mult comentate, d. Lucian Blaga introduce în problematica filosofiei culturii factorul subconștientului (inconștientului) „în toată amploarea cuvenită, adică nu numai ca un fapt liminar, ci ca mărime cu totul pozitivă" [2]). Făcând un pas mai departe, dacă înțele-

1). Lucian Blaga: „*Orizont și stil*". Edit. Fundația Regele Carol II. 1936, pag. 52.
2). Idem, pag. 65.

gem bine, trebue să acordăm cuvântului „orizont" sensul de obiect al conștiinței, situat „spațial" sau „temporal". Ajunși aici, operația prin care subconștientul structurează „orizontul" unei culturi se impune dela sine. Ea este liminară, după cum spunea d. Lucian Blaga, pentrucă în mod cu totul nativ subconștientul creiază o perspectivă și un cadru „orizontului"; ea este pozitivă, pentrucă necontenit presentă, influențează „creațiunile spirituale ale insului".

„Sentimentul spațiului" structurează stilul unei culturi, având la bază pornirea dinamică și telurica a subconștientului. Se află în această concepție a d. Lucian Blaga un sens de adâncire retrospectivă, de contopire cu masa anonimă a plasmei germinative, în trecutul îndepărtat deci, când fenomenul conștiință avea o existență ștearsă, difuză, risipită, necoagulată într'un element statornic impus pe planul stilului. Pentru a exemplifica, n'avem decât să cercetăm fizionomia doinei românești. Spațiul sufletesc al acestui cântec este plaiul, adică acea porțiune de pământ bogată în posibilități ritmice. Deoarece plaiul sau spațiul ritmic este „alcătuit din podiș înalt și vale", doina și balada poporană au rezonanțele „infinitului ondulat". Spațiul mioritic, prin specificitatea lui, se deosebește net de cântecul popular rusesc, executat la pământ pe planul infinit al stepei, eliminând totodată și celelalte confuzii care s'ar mai putea face. Exploatând, după cum se vede, izvoarele adânci ale subconștientului în opera de artă, în stilul culturii poporane, d. Lucian Blaga ajunge la concluziuni care țin de o înaltă concepție metafizică.

Privind pe o altă față aceiași problemă, vedem că accentul orizontului de multe ori cade pe timp. Și aici, caști în cazul orizontului ca obiect al conștiinței, subconștientul reliefează aceste manifestări

spirituale. Istoria omenirii n'ar fi altceva decât un reflex al orizonturilor temporale, subconștiente. Se vede destul de limpede că subconștientul este o entitate, o valoare în sine. Acțiunea lui variază cu subiectele și cu timpul, dar în marea linie de mișcare el rămâne același. Când totuși predomină peisagiul conștient, — am putea spune rațional, — orizonturile subconștiente răzbat în conștiință, în fluxul creației artistice și se evidențiază prin influența mediului geografic, istoric, cu un cuvânt mai cuprinzător, cosmic. Nu odată s'a putut observa că din pricina predominenței peisagiului conștient, individul suferă de nostalgia spațiului subconștient, de chemarea adâncurilor nedefinite.

Mai departe, într'o luminoasă analiză, d. Lucian Blaga cercetează cultura indiană și cea europeană, arătând că orizontul spațial se întregește prin „accentul axiologic" care are de scop să solidarizeze stilul unei culturi cu o anumită directivă, fără însă, a-i atribui o valoare absolută. De aici acea faimoasă definire a sufletului european, înzestrat cu puteri demiurgice, expansive, cuceritoare, — d. Lucian Blaga atribuind occidentalului un „sentiment anabasic al destinului'. De cealaltă parte, avem sufletul orientului (mai precis, indian), care se refuză categoric colaborării cu viața, fiind recunoscut într'un orizont infinit, macerat de un sentiment catabazic al destinului, adică negativ.

Sub zodia eficientă a destinului, sub puterea dominantă a subconștientului se rânduește în cultura europeană, (și chiar în cultură în general), năzuința formativă, adică dorința nestăpânită de a da lucrurilor din „orizontul imaginei" forme vii, coerente, stabile, consecvente cu ele însile. Se pare că formele culturale se cristalizează după o logică lăuntrică, cu variații evident, în timp ce formele din cadrul

biologic sunt brute. In acest capitol d. Lucian Blaga reia o concepție schițată mai de mult (1924) în „Filosofia stilului", și arată că stilurile au criterii imanente, independente de natură. Pentru a ilustra această ideie, filosoful se folosește de exemple din cultura nordică, caracterizată printr'o puternică tendință individualizantă. Rembrandt și Shakespeare de o pildă, exemplare ale culturii nordice, dau mult mai multă viață, mult mai multă realitate portretului decât modelului, aceasta din pricină că latențele metafizice ale marilor artiști îi îndemnau să individualizeze făpturile, să le adăugească în propria și irevelanta lor personalitate. Figurile pictate de Rembrandt, cași eroii din opera lui Shakespeare, capătă un plus de viață, o transcendență pe care n'o aveau în realitate, în natură. In complectarea acestei concepții, d. Lucian Blaga se folosește și de exemplul metafizicii lui Leibnitz, care mergea atât de departe încât acordă monadelor sale, aceste ultime unități psihice, nu numai o absolută discontinuitate, dar chiar atributele unei individualități perfecte. Reese de aici că tendința individualizantă a culturii germane se răsfrânge în toate manifestările spirtului, fie că ne-am referi la idealul goethian al personalității sau la concepția morală a lui Fichte încarcerată în ordinea socială.

Tendința tipizantă s'a evidențiat cu deosebire în cultura grecească antică. In plastică, în mitologie, în arta dramatică, în concepția euclidiană se observă o năzuință către frumusețea biologică, către perfecțiunea tipizată. Pe planul ideilor, metafizica lui Platon edifică o concepție pură a frumosului, o proectare idealistă, tipizată. Tendința aceasta s'a încadrat, după d. Lucian Blaga, Renașterii și idealului clasic al omului. Trebue însă să facem o rezervă: noi credem că perfecțiunea ideilor platoniciene, nu se

poate realiza decât numai pe planul ideal, al abstracțiunelor, nu în însăși realitatea concretă, pământească. La Platon avem deaface cu o tendință, cu o năzuință, nu cu o realizare concretă în forme viabile și fecunde. Platonismul în gândirea filosofică duce la individualism, la anarhie chiar, la ortodoxie dacă tragem consecințele pe planul religios. Idealul clasic este realizabil; idealul ideilor platonice se usucă pe culmile unei năzuințe nesatisfăcute integral. Facem această rezervă, asupra căreia am dori să revenim, arătând că nu avem deaface cu o lipsă de unitate a gândirii d. Lucian Blaga, ci mai degrabă cu infiltrațiuni din cultura germană, mai precis, din acreditarea nemăsurată a platonismului în filosofia protestantă.

Tendința stihială elimină tipizantul și individualul, năzuind către o formă existențială, închipuită după rigorile duhului sfânt. Viziunea culturii bizantine se oprește pe marginea prăpăstioasă a acestei diformări, și a tipicului ideal, și a individualului. Vom avea în arta bizantină o schimbare de planuri. Pe câtă vreme în celelalte două năzuinți formative predomină planul biocentric, în concepția bizantină stihială predomină planul teocentric. Ne rupem de pământ pentru a ne înălța către cer. Pentru prima oară d. Lucian Blaga introduce termenul de „tendință stihială" în problematica filosofiei culturii, egal de îndreptățit atunci când îl folosește în opoziție cu speciile formative, individualizante sau tipizante. Am înțeles din pledoaria pe care o face metafizicei bizantine că d. Lucian Blaga optează pentru această concepție. Aceasta nu îl împiedecă însă să recunoască, în problematica fenomenului, strânsa pluralitate de factori influenți care se revarsă cu variabile tensiuni în matca stilistică. In tăinuitele momente, când conștiința se lasă în voia subconștien-

tului, când este cuprinsă de furoarea acestui element dominant, când apele s'au scurs în matca stilului, cultura izbucnește ca expresie a vieții unui popor sau a unei epoci. Mai clar, matca stilistică este subconștientă și are un caracter anonim, cuprinzând în timp aluviunele întregei colectivități. Idei vii și productive, care deschid o luminoasă înțelegere a spațiului mioritic, și o cât mai puternică afirmare a unei gândiri izvorâtă ea însăși din nestăpânita năzuință de revărsare a rasei. Iată contribuția românească a d. Lucian Blaga la rezolvarea problemelor din filosofia culturii.

1936

IV

Din clipa în care d. Lucian Blaga a purces la alcătuirea unui sistem metafizic, folosind pentru aceasta perspectiva deschisă omului de fenomenul original ce se numește cultură, trebuia să aibă în vedere cadrul valorilor de artă, socotite ca atare în operația de sinteză. „Trilogia valorilor" se încadrează structural într'un mănunchi de teorii cu putința de a adânci această construcție. Arta și valorile ei se văd astfel articulate într'o concepție metafizică, singura în stare de a divulga enigma actului creator și a desprinde sensul plăsmuirilor estetice. Această desbatere se desfășoară în ritmul de durată al existenței specific omenești, în orizontul misterului implicat fenomenului „cultură". Misterul este însuși orizontul existențial al omului. Însăși viața lui concepută ca o necontenită strădanie de a da un sens autentic trăirii pământești. Cu aceasta d. Lucian

Blaga a atins problema fundamentală a metafizicei, s'a așezat oarecum în nucleul ei, și de acolo a privit cum diverg liniile de forță în planuri diferite, în epoci istorice, în căutarea tragică a revelației dincolo de natură și de născocirile teoriilor raționaliste sau naturaliste. Omul și cultura sunt entități de nuanță metafizică, sunt fețele unui proces ontologic, putând să rezolve prin dăinuirea lor tragică neputință a cunoașterii desăvârșite. Căci tragică este toată această strădanie, în necontenita căutare a absolutului, de care omul încearcă să se întrepătrundă.

Și pentrucă lui nu îi este dat să cunoască absolutul, se folosește de cultură, aflând în ea o „mutație ontologică", susceptibilă de a revela misterul existenței. Cultura apare astfel ca o fatală misiune, de unde se întrevde năzuința de a o cuprinde într'un spațiu metafizic, rânduit de relațiuni finaliste. „Omul „există" astfel, — spune d. Lucian Blaga, — încât el ca subiect își e sieși un mister într'un orizont saturat de mistere" [1]). Pentru a ajunge la această hotărâtoare concluzie d. Lucian Blaga a trebuit să ducă o luptă aprigă împotriva raționalismului și a psihologismului progresist, să dărâme construcții greoae și dogmatice, să spulbere erorile și să adune lespezi de temelie pentru o construcție arhitectonică luminată de destinul omului. Creația este sensul vieții omenești, și cultura fiind mutație ontologică, actul revelator își caută un contur rodnic în categoriile abisale.

N'am vrea să se creadă că aceste categorii abisale, care sunt cadre stilistice de creație și cunoaștere, sunt simpla figurație a unor concepții teore-

1), Lucian Blaga : *„Artă și Valoare"*. Ed. Fundația pentru artă și literatură „Regele Carol II". 1930.

tice, ci am dori să se înțeleagă că prin aceste categorii omul cuprinde anumite momente metafizice, se integrează parțial în rânduiala lor, dar niciodată nu ajunge a li se substitui. Din această pricină el se află în permanentă căutare, și starea creatoare nu-l părăsește niciodată.

Făcând din mister orizontul specific al creației, omul se desface de starea lui naturală și își caută o condiție inexplicită dincolo de cadrul biologic. Această înălțare prăpăstioasă ar fi îngrijorătoare dacă ar duce la descoperirea unor adevăruri absolute, dar cultura având sensul metafizic al unei mutațiuni, se izbește de „frânele transcendente", revenind la un finalism numai parțial relevat. Ne-am îngădui o obiecțiune: noi credem dimpotrivă, că însăși natura revelează omului nisterele ei, dar această revelare rămâne încă parțială și nedefinită în esențele ei, de vreme ce orice cunoaștere nu este în stare să ne divulge secretul actului creator. Finalismul este o lege a naturei, și finalismul metafizic nu poate avea alt punct de reazăm decât tot în biologia cosmosului. Aici însă ne lovim de insuficiența sistemelor logico-experimentale. Ele descoperă noui raporturi empirice, relațiunea unor noi substrate cauzale, dar ele rămân numai niște aspecte relative și deci trecătoare, altfel nu ne-am putea explica de ce științele se înlocuesc unele pe altele. Toată drama provine însă din faptul că știința a fost necontenit precedată de anumite concepții filosofice, care i-au alterat planul de organizare, întunecându-i perspectivele. Astăzi, o știință „finalistă', care să ducă la revelarea misterelor, n'ar mai fi posibilă decât în cadrul unor investigațiunii metafizice, ferind-o cel puțin pentru un anumit timp de metoda experimentală.

Om și natură după d. Lucian Blaga sunt valori

antitetice, fiecare având un orizont independent cu o structură deosebită. Natura, dacă înțelegem bine, nu rezolvă prin ea însăși misterul, nu se află într'o stare de tensiune creatoare pe planuri inedite; omul însă caută această revelație și o obține prin actul creator în cultură. „Arta, posedă dimpreună cu creația mitologică, metafizică și cu construcțiile științifice, nota comună că este încercare de a revela misterul" (pag. 38). Știința însă nu este o valoare estetică. Nu este deci echivalență și prilej de apropiere între „precipitatul' artistic și planul conceptelor imaginare din știință. Acestea sunt schematice, determinate de noi nevoi intelectuale, de noi corelațiuni empirice, dar pentru aceasta ele sunt depășibile, deci având în însuși destinul lor un element de caducitate. Faptul științific ca atare nu rămâne, ci cel mult perspectiva lui. Așa fiind, știința nu este prin ea însăși o cultură, ci numai un aspect. Dar deosebirea nu se mărginește aici. Știința nu urmărește frumosul artistic, iar dacă îl obține uneori, acesta nu este un fenomen fundamental.

In calea gânditorului, obișnuit cu cercetarea acestor probleme, se despică noi drumuri luminate de o intuiție clară și precisă a actului revelator de mistere. In acel paragraf intitulat „observații cu privire la geniu și talent", d. Lucian Blaga înlătură concepția psichologică sau psichopatologică, detestă științifismul ca fiind insuficient pentru o redare cuprinzătoare, după cum se ferește și de dozajul farmaceutic al studiilor biografice. Geniul nu este copioasă aglomerație de fapte, multilaterale și variate, nici podoabă capilară, nici inteligență strălucită sau memorie prodigioasă. Geniul este un „exponent al destinului uman", și are „darul de a converti misterele". Tot asemeni este vrednică de reținut acea critică severă a raționalismului hegelian,

aproape corosivă, și având chiar luminișuri de diatribă. Se învederează împotriva acestei filosofii că absolutul nu este „idee" ci „mister". Prin trăirea și creația operei de artă, prin integrarea omului în destinul său de regn, el repetă mutațiunea ontologică, și acest fapt îl determină să se deosebească fundamental de toată biologia terestră. De mai multe ori d. Lucian Blaga revine asupra acestei idei și o face să se înțeleagă până la saturație, eliminând toate negurele care i-ar putea sta în cale. Omul realizând ontologic propriul lui destin, nu întunecă divinitatea, nici nu dă un surplus de energie fenomenului biologic, ci se lasă cuprins în dimensiunile specifice ale umanității. Omul rămâne om, categorie a propriei sale creații.

Ajungând la răspântia arsă de soarele lăuntric evident că opera de artă revendică o certă autonomie. „Planul autonom al artei, spune d. Lucian Blaga, — este acela al intuiției abisal capturate". Nimic mai clar pentru cine vrea să înțeleagă atitudinea ostilă în fața idealismului filosofic, cași a clasicismului plăsmuitor de valori estetice în corelație cu ideia de perfecțiune lucidă și echilibrată. Autotomia artei, prin legea non-transponibilității ne apără de osmoza naturei în fenomenul estetic, căci pe câtă vreme esteticul natural este impus dinafară, ca un model tipic, esteticul artistic revelează un mister „captat în tipare stilistice". Opera de artă, așa dar ne provoacă să ne așezăm în fața acestui mister, să-l pătrundem și să-l intuim, să-l cunoaștem în adâncurile lui (fie numai să încercăm), dar niciodată cu pretenția de a-l fi deposedat de esența lui lăuntrică. Trăirea nu este suficientă sieși, nici chiar prin expresie, ci trebue ca această expresie să fie „artistică", adică să transfigureze, să prelucreze, dobândind „o putere revelatorie în raport cu misterul".

Categoriile abisale la care revine necontenit d. Lucian Blaga, lucrează din inconștient, dând relief operei de artă și totodată promovând anumite valori. Așa se explică faptul că aceste categorii abisale variază dela un spațiu geografic la altul, dela un popor la altul, și în acest sens accentul etnicității cade și asupra operei metafizice a d-lui Lucian Blaga.„Spațiul mioritic', ne-a adeverit cu prisosință această perspectivă geo-cosmică și etnică a metafizicei d-lui Lucian Blaga.

Recucerind poziția pierdută a autonomiei artei, se deschid posibilități nebănuite de angrenare a valorilor estetice în specificul lor misteric. Opera de artă nu poate fi asemănată unui microcosmos, căci ar însemna să recunoască coordonatele lumii din afară ; nu poate fi asimilată nici unui cristal, pentrucă acesta își are un spațiu preconceput și insuficient deslegării ontologice ; „opera de artă este un obiect cu aspecte de cosmoid, fiindcă în ea se exprimă o garnitură întreagă de categorii speciale, o matrice cosmogenetică suficientă sieși'. (Pag. 177). Acest cosmoid, cu multiplele lui fațete, este un termen de comparație excepțional de bogat în posibilități de înțelegere a operii de artă. Numai gândindu-ne la faptul că cristalul are o bază și fețe geometrice limitate, îl vedem în funcție de un anumit spațiu care-i siderează perspectiva; tot asemeni organismul, având o structură inerentă și o limită morfologică este iarăși limitat.

Cosmoidul, expresie figurată a operii de artă, exprimă puterea creatoare a omului, și năzuește să convertească misterele după rânduiala metafizică Îi va trebui cititorului mai întâi să se familiarizeze cu vocabularul filosofic al d-lui Lucian Blaga, și odată stăpân pe aceste noțiuni, va înțelege toată întocmirea filosofică a culturii expusă în acest sistem de gândire.

1939

Experiențele lui Mircea Eliade

Există ceva autentic în viața și în opera literară a unui „om"? Nu a unui scriitor. Ceva care nu s'a mai repetat în alte vremuri și în împrejurări aproximativ similare? De câte ori critica literară s'a pronunțat despre cărțile literare ale lui Mircea Eliade au fost pomenite nume de autori și titluri de cărți.

Critica romanului „Isabel și apele diavolului" a adus în discuție numele lui Sören Kierkegaard și André Gide. Prin apropiere respiră „Adolphe" al lui Benjamin Constant și chiar „Le disciple". Paul Bourget lângă André Gide face figură interesantă.

Iată dar, că „atmosfera" există, și că în ea au mai respirat și alții. Chiar Mircea Eliade își lasă eroii în voia cerebralității lor și îi pune să vorbească despre cărți cu oameni și despre scriitori cu idei. Iar în bogata activitate publicistică, risipită în ziare și reviste, numele lui André Gide, Unamuno, James Joyce și chiar utopicul Julien Benda vădesc o netăgăduită influență. Chiar Unamuno, care a învățat limba daneză pentru a citi în original pe Sören Kierkegaard, făcând pe protestantul individualist în țara clericalismului, nu era atât de prost după cum îl credeau

impresarii săi, încât să nu recunoască imperativul unei realități inexorabile.

„Mijlocul locomoției individualiste, spunea Unamuno, — este de a merge singur, cu picioarele și desculț, și numai acolo unde nu sunt drumuri. Aceasta înseamnă să trăiești singur, gol și în pustiu". De altfel individualismul și originalitatea sunt aberații, ca multe alte aberațiuni cerebrale. Romanele lui Mircea Eliade respiră într'o „atmosferă" și eroii săi au o filiațiune. Nici chiar bolșevismul, acest considerabil proces de reclădire a umanității, nu inversează planurile de cunoaștere ale lumii. Metafizica materialistă este o excrescență aberantă a capitalismului burghez. Un neoplasm social, a cărui punct de plecare este cunoscut și verificat. Numai simetria evoluției îi aparține.

Cât de departe este Mircea Eliade de adevărata autenticitate și cât este de fluidă și nedefiniă această noțiune. Numai experiența personală, care se rezumă la trăirea intimă a unui fapt, poate însemna cel mult o metodă, dar în nici un caz autenticitatea însăși.

Privit din acest punct de vedere, romanul „Maitreyi" [1]) adună și contopește substanța unei experiențe trăite, iar expunerea autobiografică, încadrându-se uneori în tehnica jurnalului intim, consemnează tendința manifestată la introspecție și individualism psihologic, dacă ni se îngădue acest eufemism. Dacă jurnalul cu însemnări cotidiane al lui Allan, ar fi fost transcris, așa cum se afla, după prima redactare, primitivă, spontană, neprelucrat, și firește neliteraturizat, atunci am fi avut impresia sincerității și a autenticității pe care tinde să o releve acest expe-

1) V. Mircea Eliade: *„Maitreyi"* — roman. Ed. *„Cultura Națională"*.

rienţalism. Autobiografia posibilului, în cadrul unui jurnal intim, este redusă la forma simplă, nediferenţiată. In cadrul social al romanului, care literaturizează aspectele colective sau individuale ale cunoașterii, intervin elemente artificiale, caduce, care transcend autobiografia și se încadrează în posibilităţile de devenire ale lumii exterioare.

Incepi să te cunoști prin alţii, să trăești parazitar și subaltern viețile altora.

Personagiul principal al acestui roman nu este Allan, tânărul inginer european, un alter ego al autorului. Ci fermecătoarea și misterioasa Maitreyi, fica inginerului bengalez Narendra Sen.

Cristalul stendhalian provoacă, stimulează și dirijează mișcarea rotatorie a lui Allan. Fascinatorie în sensul plastic și magic al cuvântului („Aș vrea să privesc ochii Maitreyei..."), această admiraţie include în zonele organice ale subconștientului o puternică sensualitate. In fața acestei tendinţe nemărturisite și neprecizate, se deschid toate colţurile obscure din comerciul sufletesc ale acestui cuplu. Aș putea cita multe pasagii prin care să dovedesc că Maitreyi l-a iubit pe Allan, că acţiunea combinată a geloziei tânărului inginer, cu stângăcia, invidia și une ori cu un vădit sentiment de inferioritate, ridică valoarea sufletească a acestei ciudate fiinţe. Intr'una din zile, Allan, încearcă o diversiune plată, banală, o amăgeală medelenistă de proastă calitate. Intâmplarea aceasta, consemnată la pag. 40, se rezumă la montarea în scenă a unui truc care să îngădue inginerului Narendra Sen și fiicei sale Maitreyi să afle că Allan are o amantă.

Un final de operetă, în care toţi convivii acestei scene se îndepărtează de ondulaţia oarecum spirituală a romanului, înecându-se în mondenitate și diletantism.

Intre Maitreyi și Allan, dragostea își ţese totuși urzeala unei inevitabile impreunări carnale. Pentru o fecioară bengaleză, panteistă până și în concesiunea pură și absolută a virginităţei ei, evoluţia către acest finalism pare foarte firească. La 16 ani poetă și filosofă, amorezată spiritual de maestrul ei Robi Thakkur, și intermitent sau succesiv (N. B.) lipindu-se cu trupul de un arbore, sau cu gândul de misteriosul tânăr din templu, ce o înghirlandase pe furiș executând ceremonialul unei logodne, fascinată de dansul unui abil tehnician al coregrafiei, Maitreyi îndeplinește o simplă formalitate atunci când se dă lui Allan. Evident, Maitreyi năzuia să permanentizeze și să amplifice această beatitudine o posesiei absolute și imponderabile. Dar Allan era prea european, iar conștiința păcatului inexorabilă în orânduiala lumii pentru a împiedica această fuziune carnală. La drept vorbind, între Allan și Maitreyi n'a fost niciodată o contopire spirituală. Maitreyi era superioară lui Allan prin spiritualitatea ei organică, și numai feminitatea și condiţiunile sociale o ţineau într'o veșnică stare de inferioritate. Nu putea fi vorba de o trecere a lui Allan la hinduism, pentrucă nici el nu se gândea la aceasta, dar mai ales, pentrucă familia inginerului Narendra Sen dorea să-l înfieze, nu să-l căsătorească cu Maitreyi.

Jurnalul lui Allan, notează substanţial această stare sufletească: „de câte ori înţeleg că se vorbește despre o eventuală căsătorie a mea cu Maitreyi, sau de câte ori bănuesc aceasta, o emoţie violentă și instantanee mă străbate. Baza e sexuală: nervozitatea excesivă, abstinenţă prelungită, neastâmpăr pur genital, neliniștea internă și groază de destin" (Pag. 81). Confesiunea este revelatorie. Fragmentele acestui jurnal, presărate dealungul romanului, ne îngădue să definim structura sufletească a lui Allan.

Un adolescent întârziat, obsedat de furoarea sexuală, diletant și superficial în regăsirea personalității sale care nu-i dă certitudinea eului de cât în contact cu o femee. In curba de evoluție a lui Allan există un fluid puternic de lirism, de impulsiuni incoherente, uneori de hedonism și evaziune în necunoscut. Faptul că trăește în dependința Maitreyiei — fecioară de 16 ani, poetă și filozofă, fără să întreție focul sacru al dragostei, mărturisindu-și ezitările și acțiunea subterană, îl inferiorizează iremediabil. Drama spirituală a lui Allan, pare că se rezumă la o sinergie rotatorie a eului în căutarea necunoscutului, și care, de câte ori se apropie de o soluție naufragiază sterp în sensualism și flagelație nostalgică. Intr'un loc Allan se confesează în modul următor: „înțelesei pentru a suta oară că mă atrăgea altceva în Maitreyi: iraționalul ei, virginitatea ei barbară și, mai presus de toate, fascinul ei. Imi lămurii perfect aceasta; că eram vrăjit, nu îndrăgostit". (Pag. 105). Și câteva pagini mai departe: „Ajunsesem să-mi placă numai ceeace îi plăcea și ei: muzica, poezia, literatura bengaleză". (Pag. 129).

Relațiunile dintre Allan și Maitreyi evoluiază progresiv, normal și fiziologic, către o împreunare carnală. La drept vorbind, fecioara îl seduce pe Allan și paradoxal, adolescentul nu este surprins de aceasta și pare pregătit să întâmpine o impotență psihică ce nu se arată nicăiri. Există în acest roman un stufos material de fapte, în care psichanaliza ar găsi de lucru pentru un volum întreg. Simple divagații, din care reținem numai virtualitățile de narațiune și evocare ale lui Mircea Eliade, întradevăr surprinzătoare. Sensualismul însă le înăbușă respirația subordonându-le livid unei literaturi care, dacă nu se emancipează, nu ne poate da adevărata măsură de apreciere a scriitorului. Dar să revenim la

firul acțiunii. Familia inginerului Narendra Sen află de legătura lui Allan cu Maitreyi. Allan este izgonit din casă și Maitreyi surghiunită într'un martiraj eroic în care se relevă o splendidă abnegație.

Allan evadează și caută să uite. Rătăcirea nocturnă pe marginea Gangelui, pe drumul către Belur-Math, o aura sexuală, premonitorie amneziei, este un mijloc suveran de ispășire, a cărui redare tehnică, literară, nu suportă obiecțiuni critice.

Amintirea carnală se stinge încetul cu încetul, și pentrucă această viață nu are nici o legătură cu filosofia, nostalgia acestei experiențe ratate se revarsă final și steril în ochii Maitreyei. In acest roman experiențalist, și prin urmare autobiografic, sincer redat (condițiune indispensabilă a artei), a cărui tehnică învederează un mănunchi de calități, am găsit un singur pasagiu care îngădue să aflăm și o teză. Iată-l: „Pentru mine creștinismul nu s'a născut încă. N'au fost decât biserici creștine, dogme și rituale. Creștinismul se naște aici, în India, pe pământul cel mai împăcat cu Dumnezeu, unde oamenii sunt însetați de iubire, de libertate și înțelegere. Nu concep un creștinism fără libertate, fără primatul spiritualității". (Pag. 147).

Este prea puțin, pentru a nu crede că spiritualitatea lui Mircea Eliade nu se înămolește în „literatură", cu un sens pejorativ.

1933

II

După primul roman „bun" al lui Mircea Eliade, am scris într'o cronică săptămânală că literatura față de spiritualitate are un sens pejorativ și că această trecere echivalează cu o simplă și pură îna-

molire. „Intoarcerea din rai" [1]), confirmă anticipările noastre. „Maitreyi" era un roman autobiografic, subiectiv și invadat de o adâncă și sguduitoare sensualitate care te îngrozea prin uscăciunea ei. Allan este un tip de roman, în măsura în care poate fi și un personagiu verosimil. Superficial și inutil în toată splendoarea lui masculină. Un dandy în descompunere. Maitreyi era însă o spirituală, o sinteză de viață feminină, cum nu se întâlnește decât extrem de rar în romanele europene. Fecioara bengaleză realiza un tip aparte, ciudat, exotic, impropriu capacității de apercepție a europeanului. Maitreyi însă, făcea parte integrantă din viața și din gândurile autorului. Ea trăește în funcție de Allan. Iată unde se află subiectivismul acestui roman și prin urmare, cel puțin atunci, incapacitatea autorului de a se depersonaliza. „Intoarcerea din rai", este un pas mai departe. Cadrul social, inexistent în cele două romane anterioare, începe să capete relief, să se definească într'un anumit fel. Contactul direct al personagiilor cu viața socială, le dă un caracter mai energic, mai impetuos, proectându-le în scurgerea evenimentelor ca pe niște ființe ce-și caută rostul în lume. Personagiile din „Intoarcerea din rai", contemporane de generație și de vârstă cu Mircea Eliade, simt o nevoe trăită, în contact cu viața exterioară, de a se afirma ca atare. După cum oricine urmărește frământările generației de azi, definește un conflict cu generația precedentă, tot asemeni în romanul lui Mircea Eliade este o soluție de continuitate, o neînțelegere de vârstă între bătrâni și tineri. Principiul și teama sunt universal admise. Uneori, este necesitată chiar de ritmul biologic. In jurul anului 1860 în toată Rusia se angajase o luptă surdă, în lumea

1) Mircea Eliade: *„Intoarcerea din rai"*. Ed. Ciornei. 1934.

bogată, între tineri și bătrâni. Bătrânii se agățau cu îndârjire de obscurantismul tradițiilor; tinerii, precipitau trăirea intensă a vieții după un ideal propriu care le dădea dreptul la o indefinită mișcare în libertate. Fetele, masculinizate și totuși pline de feminitate, (cea mai paradoxală femee este rusoaica) vroiau universități proprii, cultură fără cenzură și autodeterminarea în dragoste și căsătorie. Tinerii, promovau dorința nestăpânită de emulație intelectuală, înființau cercuri literare, și se orientau către massele populare. Un intelectualism searbăd, în care „cercul lui Tchaikowsky" întreținea atenția tinerii generații. Iată originea nihilismului literar.

Atunci a publicat Turgheniev faimosul roman „Părinți și copii". Nihilismul celebrului romancier rus se ridica împotriva „minciunilor convenționale ale societății civilizate". Sinceritatea absolută, fără masca ipocriziei sociale, fără superstiții, fără prejudecăți și manierisme inutile și împovorătoare, definea structura acestui nihilism etic și intelectual. Tinerii ruși valorificau drepturile suverane ale unei vieți sincere, autentice, originale. Fiecare dintre ei dorea o experiență personală, în deplină libertate. Nihilistul Bazarov, eroul acestui roman, era tipul acestui fel de a înțelege viața.

Ne-am situat întotdeauna la antipodul tuturor curentelor anarhice în literatură, sau în viața socială, care promovează și justifică valoarea morală a gestului individual. Incadrarea în societate, în rosturile vieții colective, nu este o renunțare după cum s'ar putea crede, ci o regăsire în marele curent al existenței. Momentul actual nu se explică prin el însuși, ci printr'o succesiune de momente anterioare. Funcția acestor repetiri este subordonată finalismului interior al vieții. Iată ce căutam noi în literatură:

exemplificarea concretă, prin traiectorii individuale, a resorturilor vieții sociale.

După ce am parcurs prima sută de pagini a romanului lui Mircea Eliade, am conchis că după dânsul încadrarea este un sfârșit, o definire, o lichidare a conștiinței, dacă nu chiar o încremenire într'o formulă. Prin incoherența artificiilor literare, care se scurg în ritm de catirincă, se pot identifica unele tipuri bine portretizate. Pavel Anicet, figură centrală a romanului, lipsit de afectivitate, își renegă părinții, schizofrenic și abulic, se antrenează într'o dragoste simultană cu două femei. După concepția lui, unitatea organică se fărâmițează, încrederea în sine se spulberă și spectrul inutilității se reliefează funebru provocând sinuciderea. In monologurile sale, Pavel Anicet mărturisește acest fel de a vedea, neînțelegându-se pentru că este nevoit să se regăsească în alții. Drumul aventurii sale morale înregistrează o destindere a personalității, o emancipare a eului fizic care nu se recunoaște decât într'o totală individualizare a vieții. Atunci, abdică. Renunță, și exagerează negativismul până la sinucidere. Toți cei care se sinucid sunt negativiști. Nu vor să înțeleagă, nu vor să accepte realitățile din-afară de ei. Societatea îi condamnă pentrucă negativismul nu poate fi un criteriu iar sinuciderea nu poate da un sens vieții nici după moarte. Totuși, cazul lui Pavel Anicet este interesant. El încearcă să realizeze un tip de gândire abstractă. Bărbatul este o ființă incomplectă, care, nu-și află axa vieții decât în tovărășia unei femei. Femeia în viața unui bărbat nu reprezintă numai tentația, ispita carnală care satisface emulația sexului: Masculul îndeplinește rosturile fiziologice, organice; omul, se regăsește complect în dualismul acestei armonii. Desprindem la întâmplare aceste frânturi de gând: „Trebue să fie umilitor să depinzi de o femee în rosturile tale sufletești, să ajungi poet pentru o femee". (Pag. 99). Sau mai departe: „Toată fraza este atât de absentă, atât de mult lipsită de gust... Dar ce pot face altceva? Probabil că e un destin al meu, să mă mediocrizez lângă oricare femeie pe care cred că o iubesc". (Pag. 214). La fel gândesc și eroii lui André Gide. De aci începe renunțarea, apoi individualizarea abstractă, spirituală și carnală, care duce la pervertirea simțului moral al vieții sau la sinucidere. Nu vom identifica pe Mircea Eliade cu eroii săi. Dar Pavel Anicet este un tip reprezentativ al unei generații și cel mai important personagiu din romanul „Intoarcea din rai". Se inspiră Mircea Eliade din literatura gidiană? Individualismul, protestantismul, anarhia de cugetare la André Gide, purced nu dintr'o profundă criză religioasă, dintr'o convertire sau dintr'o ispășire, ci din altceva, mult mai simplu, mai banal și mai superficial, — dintr'un viciu organic, dintr'un morb al bestiei, dintr'un rezidiu de pervertire morală găzduit în viscerele sale printr'o hereditate morbidă. Potențialul sufletesc al lui Pavel Anicet este un simplu motiv. Lupta se dă în el, și cu el numai, iar abdicarea este voită, lașă, fără sens. Pavel Anicet face parte prin deducție din categoria lui Adrian Sântion, a desrădăcinatului zămislit de un tată alcoolic mort la o metresă. Eroul d-lui Cezar Petrescu din „Plecat fără adresă" se înrudește cu Julien Sorel sau cu Greslou, din „Discipolul" lui Paul Bourget. Dar la nici unul dintre aceștia nu se întâlnește paradoxul moral al sinuciderii prin predestinare, din pură juisare intelectuală, abstractă, nemotivată din punctul de vedere social. Privit la lumina acestor considerațiuni, Pavel Anicet este un tip reprezentativ al unei „generații" de jertfă, învinsă înainte de a porni la luptă. Il întâlnim la

bibliotecă, pe stradă, la „Corso", dar sinuciderea lui, nu rezolvă sub nici o formă problema acestei generații.

Petru, fratele lui Pavel, își face educația sexuală cu o prostituată și încearcă zădarnic să o transforme sufletește după gândurile și scopurile sale. Femeia rămâne vulgară și superficială. O nouă înfrângere. O nouă experiență ratată. Cascada continuă: cu David Dragu, tânăr ideolog, autor al unei „Etice", pamfletar, „sfârșit" din pricina îndatorilor familiale. Un tip nepregătit sufletește, cu o incapacitate de adapare la viața socială. Totuși, în viața lui David se dă o luptă: cu mediul de cafenea, cu familia, cu greutățile materiale. Emilian, militant comunist, omorâtor din imprudență cu prilejul grevei dela Atelierele Griviția, renunță la ideologii și se prăbușește laș în fața acțiunii. Lazarovici are impulsia creației, a geniului literar, fără să poată continua sau să termine o carieră, pentru că oboseala, neîncrederea și blazarea îl copleșesc. Tinerii aceștia, care sunt obosiți înainte de vreme, vlăguiți de senzații, autodepășiți și regăsiți în smârcurile sterile ale unei imaginații defuncte, proectează asupra vieții o umbră compactă de pesimism, de neîncredere, de inutilitate

Hotărît lucru, Mircea Eliade, tineretul de azi nu-și poate spune cuvântul prin viața acestor personagii.

In romanele lui Mircea Eliade, sensualitatea ocupă un loc central. Vom întârzia cu unele precizări. Sensualitatea, nu erotismul, după cum s'ar putea crede, se revarsă ca un torent contropitor în multe pagini din acest roman. Erotismul este trăire adâncă, combustie până la nimicire, în vederea unui scop. Erotismul mistic, de exemplu, se află la antipodul magiei sexuale. Pentru erotic nimic nu există decât

dragostea. Restul este mijloc. Erotismul este scop, eroziune permanentă, abnegație, ideal, jertfă, luptă. Senzualismul se adaptează vieții obișnuite, se satisface și se epuizează urmând legile naturale ale fiziologiei simțurilor. Erotismul nu cunoaște piedici; senzualismul se subordonează docil vieții burgheze și trăește în umbra efemerului. Sensualitatea personagiilor din romanele lui Mircea Eliade obosește, epuizează și la urmă dă senzația inutilității care duce la sinucidere. Neliniștea inutilității sensuale ca și setea de absolut în fața morții, pune totuși o întrebare: dar dacă și moartea este o nouă viață, o spiritualizare în absolut care transcende cunoașterea totală a vieții noastre omenești și pământești? Dar dacă moartea există după alte criterii nu după cele omenești concepute de noi? Căci noi nu o putem concepe altfel decât după criteriile vieții.

Viața este mai degrabă realitatea, și nu moartea care nu rezolvă problema existenții. Romanul lui Mircea Eliade pune toate aceste probleme, dar cu o îngrozitoare incoherență, cu multe imperfecțiuni stilistice, cu nenumărate greșeli de limbă, care, îl împiedică și de data aceasta să se consacre definitiv.

Aș vrea să scriu odată un eseu sau o cronică literară despre viața cărților și a oamenilor. Să vorbesc despre cărțile sale și despre Mircea Eliade. Despre volumele tipărite și despre omul care simte, gândește, se sbate, renează, construește și dărâmă. Mircea Eliade este mult superior și mai complex decât o carte de „literatură".

1934

*

III

„Lumina ce se stinge" [1]) este o carte veche, scrisă mai de mult și nepublicată în volum în ordinea cronologică. Datarea o atestă, dar faptul acesta n'are prea multă importanță, pentrucă, autorul o va fi putut revizui înainte de a o da la tipar, sau poate, i-a adăogat capitole inedite. O simplă lămurire a lui Mircea Eliade ar fi fost necesară. In lipsa ei o confruntare de texte va lămuri oricând acest punct de întrebare. Intre timp, Mircea Eliade publicase „Intoarcerea din rai", dovedindu-se un romancier cu aprehensiuni de viață socială și resurse de incontestabil realism. Cu „Lumina ce se stinge", facem un pas înapoi. Ne reîntoarcem la „Isabel și apele Diavolului", prin urmare, înainte de romanul autobiografic „Maitreyi" Tratarea technică, stilul, confirmă pas cu pas această apariție întârziată. „Lumina ce se stinge" însă, nu este mai puțin un roman care pune pe tapet problema scrisului literar la Mircea Eliade.

Mircea Eliade se află în permanent conflict de violentare a cadrelor genului. Autobiograficul, faptele trăite sau închipuite, sau metamorfoza lor după indicațiunele unor preferințe strict personale, diluiază, inundă, se revarsă în corpul romanului care devine vâscos, inegal. Mircea Eliade nu posedă simțul măsurii, nu știe unde să pue punct și nici unde să înceapă dela capăt. Stilul perfect, și aceasta este problema esențială a romanului, presupune corijări, eliminări, îngrădiri și decartări care înlătură balastul descrierilor inutile.

Ispita grandoarei, care se integrează organic în personalitatea lui Mircea Eliade, graba și dezordinea, cu un cuvânt cantitativul, duce la inundația

1) Mircea Eliade : *„Lumina ce se stinge"* 1934.

literară. Altă dată, în „Isabel și apele Diavolului", Mircea Eliade vorbind despre sine și despre alții în general, pretindea că „rolul scriitorului, ar fi acela de a exprima tehnic și perfect, lucid și ispititor, poziția și drama sa actuală". Scriitorul se caută și se regăsește pe sine în jurnalul experiențelor spirituale sau trăite, în romanul autobiografic, în lirică în genere. Romanul are punct de plecare autobiografic, dar evoluiază către posibilități de auto-depășire, până la perfectă obiectivare. A exprima și a cuprinde tehnic un gând, înseamnă în primul rând a-l cunoaște, a-l înțelege, adică, a proceda neîntârziat la o auto-analiză. Această tehnică interiorizează, rupe contactul cu lumea exterioară și închircește limita de exprimare a vieții. Căci viața este în afară de noi. Inlăuntru este numai sufletul ei, adică imagina diformată, schimbată, metamorforzată după date subiective, pe câtă vreme înafară este autentică, originală, obiectivă. Nici un scriitor autoanalitic nu ajunge pe culmile realității, deoarece, se înămolește în mlaștina experiențelor sufletești. Mircea Eliade are fără îndoială o certă viziune a vieții, dar transfigurată, cernută prin sita unei concepții metafizice, transcendente, care diformează obiectivele existenței noastre.

Absorbția personalității în propria lui operă, revărsarea constantă a propriilor sale visări, cu un cuvânt, răsfrângerea eului în romanescul și ficțiunea vieții trăite de alții. Această înseilare autobiografică deplasează centrul de gravitate al romanului lui Mircea Eliade în zona beletristicei meditative și a solilocviului literaturizat. „Lumina ce se stinge" nu este un roman construit după toate regulele genului. Compoziția, tehnica, stilul, acțiunea, personagiile, oricât ar fi de disparate aceste noțiuni, sunt deficitare în acest roman. Compoziția are un

caracter de spontaneitate perfectă. Autorul tinde la descompunerea totului în părți componente, luându-le apoi pe fiecare în parte, și fragmentându-le până când din această bucățelire nu se mai desprinde nici o idee generatoare, nici un fir conducător. Această libertate a compoziției dă dreptul lui Mircea Eliade să înscrie pe hârtie toate ideile care-i trec prin minte, toate chinesteziile și senzațiile transformate în cuvinte-imagini. Tehnica este autobiografică, memorialistică, eroii expunând ceeace fac și ceeace gândesc ca și cum ar fi supuși unui examen de psihologie experimentală sau de autoanaliză. Amănuntele inundă și diluiază posibilitatea de a reda stările personale sau situațiile prin expresii pregnante, sintetice, definitorii. Linia sinuoasă a stilului ne poartă prin hățișuri întunecoase de gând, și ne îndepărtează voit de centrul romanului, de ceiace ar trebui să fie „Lumina ce se stinge". Comparațiile și imaginile sunt abstracte, siderale, inconsistente, împrumutate din viața cerebrală și intelectuală a autorului. Se simte peste tot viața de bibliotecă prin care a trecut Mircea Eliade, lungile lecturi în noapte, autorii preferați, limbagiul și specialitatea acestor preocupări. Intâmplarea face ca personagiul central al romanului, Cesare, să fie bibliotecar, deci, trăind într'o lume de gânduri și preocupări tangențială autorului. Aceasta ne îndeamnă să credem că Mircea Eliade se regăsește în ambianța acestui roman. Căci, deși nu identificăm pe autor în Cesare, totuși, fațetele lui de gând sunt tot atâtea prilejuri pentru Mircea Eliade de a le expune pe ale sale. Frământarea lui Cesare are doar un caracter meditativ, filosofic, asupra procesului său cerebral, asupra inevitabilei orbiri din afară, și a luminei din interior. In acest sbucium sunt momente de febră, extaz, halucinație, reverie,

onirism, prilej de purificare și eternizare prin suferință, sau prin trăire maximală, tot atâtea teme filosofice. Reflexiile, meditațiile, aprecierile, se întretae, se încrucișează în tot felul și ornamentele de stil, ca niște arabescuri multicolore, le dau acel aspect de fluorescență literară care le încorporează organic romanului. Iată un exemplu din multe altele: d. George, un director de gazetă care cunoaște tragedia interioară a lui Cesare îl transformă în erou shakesperian. In așteptarea întunericului, Cesare, personagiul d-lui George, este incapabil să savureze lumina care-i mai rămâne. Această temă este desbătută pe zeci de pagini, în nenumărate forme și culori. Sofismul acestei existențe, condamnate de inevitabilul întuneric, provoacă pe Cezare să mărească și să intensifice gama culorilor.

Concentrată într'un capitol, „Lumina ce se stinge" ar fi putut forma subiectul unui studiu de neuro-psichiatrie, sau de psichologie experimentală, foarte instructiv și interesant, dar care nu devine autentic de cât numai prin literaturizare. „Lumina ce se stinge" este o flacără care pâlpâie, din albă devine roșie, și apoi portocalie, galbenă și incadescentă; transformată în culoare opacă pierde luciul metalic al focului. In durerea stingerii ei, se angajează un suflet, o voce tremurată și o imagină confuză asupra vieții. Apoi, simțurile se pervertesc și se obnubilează, iar răsuflarea devenind lentă, interceptată de șocuri agonice, până când se pierde într'un frison tremurat pe ultimele momente ale unei existențe înmormântate. Iată sofismul luminei ce se stinge.

Romanul are și o acțiune, o axă centrală în jurul căreia se cristalizează elementele meditative și toată divargația filosofică a autorului. Dar Mircea Eliade nu se obiectivează, mai bine zis nu se poate obiectiva, nu poate trăi în alții, iar când încearcă,

se regăsește derivat tot din sine, și acesta este un viciu organic, un gol al personalității sale. Mircea Eliade nu poate crea oamenii vii, personagii concrete care să trăiască o viață reală. Până acum, numai în „Maitreyi" a izbutit să înfiripe o ființă palpabilă, dominantă, eroică, fata inginerului Narendra Sen, ciudata și turburătoarea fecioară indiană. Dar Allan, tipul de bărbat, un dandy în lichidare, este ca și inexistent pe fresca de viață a acelei femei iraționale și barbare.

La „Întoarcerea din Rai", tineretul nu-și poate spune cuvântul, pentrucă personagiile sunt excrescențe parazitare, ramuri cu adeziuni afective și ideologice de multipla personalitate a lui Mircea Eliade. De ce oare ar fi nevoe să mai rezumăm subiectul ultimului roman, „Lumina ce se stinge", această carte veche de aventuri reale și închipuite, când esențialul nu se desprinde din oameni și din lucruri ci din străriile lor lăuntrice și din rătăcirile lui Mircea Eliade?

Cesare este un tip psihologic dar mai mult un caz interesant din punct de vedere neuro-psihiatric. D. George este un caz banal, diformat de psichologia profesională. Fără ecouri de viață și perspective sociale. Atât numai.

Cetind acest roman, am fost nevoiți, tocmai pentru aceste motive, să ne preocupăm mai mult de metoda de lucru a lui Mircea Eliade, de tehnica scrisului literar, de stilul operei sale. Dar stilul este corelativ genului, consubstanțial, și de aceia, neputând despărți forma de fond, am schițat observațiunile de mai sus.

Distribuția materiei, compoziția, redactarea cu alte cuvinte, presupun un plan de ansamblu, conceput unitar, cu anticipație, sau pe care și-l creiază personagiile în conformitate cu climatul lor, și atunci, părțile se fixează în armonie cu organicitatea totului.

Și dacă, ar fi să ne gândim la economia spațiului în materie de stil literar, ne îndreptăm tot către I. L. Caragiale, cel mai mare economist al verbului. Dar, I. L. Caragiale nu cunoștea bine limba românească. Un stilist fără cunoștințe de limbă este un om care gândește bine, dar întrebuințează cuvintele anapoda, nu le prinde întotdeauna rosturile și din aceste goluri decurge improprietatea utilizării lor. Ioan Neculce în „Letopisețul Moldovei" și „O samă de cuvinte", ca și Mihai Eminescu în „Făt frumos din lacrimă" și aiurea, au creiat pagini nemuritoare de stil românesc. Dar odată discuția începută pe acest teren, gândul ne fură și ne duce prin lecțiile de stil ale lui Remy de Gourmont, prin studiile lui Albert Thibandet și Paul Bourget asupra romanului, prin borderourile lui Zola, stările civile ale lui Balzac, bibliotecile cetite de Flaubert, prin neglijențele lui Balzac și din nou prin corectările lui Flaubert căci toate, bine cunoscute de Mircea Eliade, se supun din nou reflexei sale critice. Pentrucă ne aflăm în fața unei opere realizate pe deplin, toată această disociație critică este îngăduită.

1934

IV

Despre o carte se pot spune lucruri contradictorii, pentrucă acel care vrea să vorbească despre altul își expune îndeobște propriile lui idei. Un scriitor, un gânditor, un simplu om chiar, care nu face afirmații categorice și nu are un crez nu poate fi definit. Pentrucă definiția înseamnă încadrare, limitare, precizare, și toate aceste poziții nu se pot cuceri prin-

tr'o permanentă oscilație, prin ezitări, leneviri și contradicții. Așa, unul zice despre sine: mie, mi se pare că acest copac este verde, dar cine-mi poate garanta că pentru altul nu este mai puțin verde și pentru celălalt mai mult verde. Chestie de apreciere a simțurilor, de experiență personală, dar și de rătăcire sofistică. Angajați pe acest drum, niciodată nu vom ști unde vom ajunge. In tovărășia acestor oameni viața este o scurgere, un curent continuu, o rostogolire indefinită de momente noi, imprevizibile, pentrucă, zic ei, omul exprimă ceiace trăește acum, momentul actual, experiența autentică, personală, dar nu știe ce se va întâmpla mâine, peste un timp oarecare în alt loc și în alte vremuri.

Omul este criteriul lui însuși, el privește viața dintr'un punct de vedere personal și astfel, el devine măsura tuturor lucrurilor.

Niciuna dintre aceste idei și atitudini nu ne înspăimântă și nici nu ne îngrijorează. Dela Anaxagoras sau Heraklit, până la Bergson și Mircea Eliade, au fost posibile toate metamorfozele spiritului și nu cred că s'a afirmat ceva nou, autentic și original, ceiace este tot acelaș lucru, — de atunci și până astăzi.

Vrea Mircea Eliade să demonstreze că „Oceanografie" [1] nu este o carte de gândire, de dialectică și inspirație livrescă?

Aceasta este o mărturisire, o tendință de degajare, de rupere de contact, prin secționarea tuturor aderențelor și anastomozelor care te imobilizează în raza de documentare și influență a bibliotecelor. Această carte este un nesecat isvor de discuții, dela dânsa pornesc nenumărate fire intortochiate sau

1). Mircea Eliade: *„Oceanografie"*. Ed. „Cultura Poporului". 1934.

rectilinii care te poartă prin toată cultura și civilizația veacurilor. Această putere de concentrare, de sinteză, de regăsire a ta însuși, îi îngădue totuși să se orienteze, să-și creeze o disciplină, impersonală, comunicabilă, programatică chiar.

„Oceanografie" nu ne va convinge niciodată că Mircea Eliade a rupt-o definitiv cu lumea cărților pentrucă cercetând-o, nu cu deamănuntul, ci într'o lectură obișnuită, aflăm acea legătură neștearsă între cultură și filologie. Mircea Eliade nu întrebuințează un vocabular propriu. Ce-i drept, nu utilizează citatele, dar întâlnim nenumărate evocări, trimeteri, autori favoriți asupra cărora a meditat și a suferit influența lor. Aceasta este însă un lest care apasă asupra cugetului, înăbușă libertatea de înțelegere pentru că te ține legat de comentariu, de sugestie, de erudiție și imitație. Ori, tendința „Oceanografei" este să învedereze posibilitatea unei „experiențe personale și de afirmare", nu o gândire, ci o înțelegere a vieții, exprimată prin „constatări" și „mărturisiri", care devin confesiuni tragice sau ridicole, dar oricum trăite real, prin puterea de viață a faptului. Rare ori am cetit o carte scrisă mai lucid, mai clar, în care o idee dominantă, aidoma unei facultăți suverane sintetice, să te conducă prin hățișurile vieții direct la scopul final. Un mic coificient ideologic se desprinde de pretutindeni căci dacă tinerețea practică gândirea, iar bătrâneții îi aparține înțelegerea, cum vreți să credem că un om tânăr poate avea o experiență atât de bogată încât să renunțe la gândire? Cultura și gândirea sunt tot atât de necesare pentru a ajuta și îndruma experiența, nu pentru a o suplini și împovăra. Intr'un secol, în care adevărul este în carte iar cugetarea în idei, evident că trebue să ne emancipăm de sub tirania absorbantă a intelectului.

Experiența cu tine însuți sau cu viața, deși repetăm, în sens european este imposibilă în afară de cultură și civilizație, reprezintă totuși o curagioasă tendință de evadare, de trăire autentică în contact cu realitatea nefalsificată. Această practică a experienței personale nu au avut-o generațiile trecute și până la o vreme nici cea de astăzi, dar tendința, continuu afirmată, chiar nebuloasă, și nedefinită deci la început, poate ne va împinge la o cunoaștere clară a vieții, a firii și a veacului nostru.

A spus-o și Liebert cândva, că trăirea este mai intensă decât viața, iar Nietzsche, a făcut apologia voinții care întotdeauna trece dincolo de posibilitățile noastre de realizare. Faptul în sine rămâne consemnat, tendința aceasta este esențial omenească. Mircea Eliade orientează însă această trăire către organicismul carnal, biologic, evocând o senzație crudă, sângeroasă, tragică. Organicismul preconizat de Mircea Eliade fuzionează omul cu viața în genere, cu animalele, cu vegetalele, cu cristalele, cu mineralele, cu viața biologică a universului, căci tot ce trăește aici pe pământ are viață, și chiar tot ce există are o viață. In numeroasele sale esseuri, Mircea Eliade a vorbit cândva de o biologie minerală, nu în sensul mecanismului materialist al lui Jacques Loeb ci în sensul spiritualismului indian.

In perspectiva acestui unghi, putem înțelege acea invitație la ridicol" (pag. 23) articol cardinal în orientarea intelectuală a lui Mircea Eliade. „Tot ceiace nu e ridicul, e caduc" (Pag. 24), pentrucă ridicolul înseamnă grandoare, donquichotism, sfidare a simțului comun, a „superstițiilor, convențiilor și dogmelor". Ridicolul este și o experiență și o metodă, căci prin el te lași antrenat de viață, aluneci în curentul trăirii, și atunci, acel „savoir vivre" devine un fel de destindere a trupului și a sufletului în deplină libertate. Pentru complectarea acestei idei, cităm: „ceiace este esențial și intraductibil în viață este curgerea sa liberă prin țesuturi de nenumărate forme, este continuitatea plasmei, a sevei, a sângelui; o victorie manifestată prin prezență, prin plutire, nu obținută prin conflicte, prin încleștări prometeice". (Pag. 41). In literatură, această trăire se traduce prin „divagație", prin o „negație", stimularea gândirii trebue să vie dela viață și nu dela cărți, și dacă aceasta se cucerește prin pierderea de timp, atunci Mircea Eliade o recomandă (Pag. 51). Insfârșit, pentrucă „tăria omului nu se măsoară prin raporturile dintre om și lume" (Pag. 87) ajungem la concluzia individualismului ibsenian care decreta solemn că omul cel mai puternic este omul singur. Așteptarea nu are după Mircea Eliade nici o valoare, pentrucă stilul, chiar imperfect și naiv, din momentul în care exprimă o experiență, o etapă a înțelegerii, poate închega osatura unei opere.

Nici moartea nu ne înspăimântă, pentrucă dincolo de ea se întinde o nouă cunoaștere, începe zona unei noui vieți; nici sexualitatea nu trebue să ne turbure pentrucă ea nu va mai fi concentrată în jurul sexului ci a spiritului, după concepția indianului.

In rezumat, am putea crede că Mircea Eliade adoptă o atitudine criticistă, (în sens pejorativ) iconoclastă, antiintelectualisă și anticulturalistă, fără a pune nimic în loc. In „Glosse pentru omul nou" și în „Invitație la bărbăție", Mircea Eliade pleacă de la constatarea că evul modern este decrepit, fricos, laș, sfârtecat de agonia desperării. O reabilitare a spiritului dinamic, creator, este absolut necesară. „Spiritul care e una cu viața; spiritul creator de istorie". (Pag. 205) este apanajul elitelor, al unei minorități. Omul acesta „Nou" precede întotdeauna epocile mari din istoria omenirii. Ajuns aici, pe culmile spi-

ritualității, Mircea Eliade infuzează generației de astăzi, căci pentru dânsa pare a fi scris această carte, o doză masivă de dinamism. Iată concluzia: „Nu, domnilor, tot ce putrezește în jurul nostru nu este făcut să ne deprime; dimpotrivă, este o invitație a vieții să-i imităm gestul ei inițial, creația; nașterea; renașterea. Este o invitație la voe bună, la curaj, la faptă... Moartea nu există decât pentru cei care o acceptă. Infrângerea nu există decât pentru acel care nu se reîntoarce la luptă". (Pag. 299). Nu dorim ca Mircea Eliade să trăiască în mic aceiași experiență ca și Giovanni Gentile care, a confecționat o spiritualitate bună și pentru un regim fascist și pentru unul comunist...

1934

*

Hotărît lucru, Mircea Eliade nu este și nici nu poate fi un romancier. Nu-l preocupă epicul într'un grad înalt, nu-și dozează narațiunele, nu poate stăpâni și echilibra o descriere.

Confundă frecvent planurile obiective și cele subiective; le întretae și le încâlcește năucitor până când sensul și linia de mișcare a vieții se pierde într'un păinjeniș confuz, nearticulat, inconsistent. Cunosc replica: Mircea Eliade a semnat „Maitreyi", roman de mare valoare psihologică și tehnică, și mă surprinde faptul că nu l-a renegat încă, pentrucă, în structura sufletească a acestui revoluționar, năzuesc nestăpânite insurecțiuni împotriva lui însuși. Nu vom discuta acum, întrucât un roman bun, în cariera unui scriitor care nu-i romancier, poate fi un accident de creștere.

Fără să ne îndepărtăm de subiect, consemnăm deficiențele tehnice și de ambianță, vagabondajul

ideilor, oscilația permanentă a gândului, incapacitatea organică de concentrare, fuga desperată după „ceva" nou, și neostenita prefacere a perspectivelor. Mircea Eliade este în primul rând o inteligență febrilă, un creer în permanentă incandescență, o cultură de varii și ciudate posibilități aflate în necontenită prefacere, pe alte planuri de cunoaștere, evoluând către a doua lumină a vieții. Nu de puține ori Mircea Eliade s'a învârtit împrejurul lui însuși, desperat, amețitor, dureros până la auto-flagelare, rupând cu putere din carnea lui, și apoi, lăsând natura să-i cicatrizeze rănile, uitând tot ce s'a petrecut, s'a asvârlit cu un reînoit entuziasm în vâltoarea altei experiențe. Dacă nu am cunoaște resursele cerebrale ale lui Mircea Eliade, sinceritatea episoadelor trăite, am crede că fachirismul acestui esseist și filosof nu este altceva decât un cabotinaj de bâlci literar.

Câți dintre tinerii scriitori de astăzi, au ajuns la certitudinea valorii lor, așa încât, fără rezerve, cu o brutală sinceritate să semneze rânduri ca acestea: „am scris atâtea, am publicat atâtea mediocrități și minciuni, — dar n'am publicat nimic asupra celor ce gândesc eu, numai ce gândesc eu singur" [1]).

Și tot acest „Șantier" este o goană năucă după formula arhitectonică a unui constructivism trainic. Schelele sau ridicat, materialele s'au adunat, lucrătorul și-a suflecat mânecele, vreme bună se arată, dar arhitectul nu a terminat planurile, nu a desenat dimensiunea lucrărilor, și din această pricină valuri de neliniște se ridică de pretutindeni. Trebue să ținem seama că acest „Șantier" este întradevăr un șantier de lucru, ispititor, fascinant pe care Mircea Eliade a lucrat în anii consacrați studiilor din

1). Mircea Eliade: „Șantier". Ed. „Cugetarea". Pag. 222.

India. Era atunci mai tânăr decât astăzi, aproape adolescent, dar acest amănunt (pentru el) nu are valoare. Mircea Eliade se afla atunci la prima mare experiență. Și totuși, epoca aceasta este cea mai fecundă în „refulări", în eliminări, în dorințe irealizabile și care se înfățișează altfel, în tendințe și impulsii caracteristice vârstei. Pasagii ca acestea: „Aș vrea, aș vrea să fac atât de multe lucruri deodată! Să citesc toate cărțile din biblioteca lui D., să mă culc cu toate fetele din Ripon Street, să mă iau la întrecere cu toți băeții de vârsta mea, și să fug totdeauna înainte, să nu am niciodată amintiri nici adrese". (Pag. 118). Ori unde am deschide cartea, vom găsi aceiași dorință, aceiași frământare febrilă care antrenează gândul în hățișuri nouroase și dezolante.

Astăzi Mircea Eliade nu ar mai vrea, sau poate nu ar mai putea să se culce cu toate fetele din Ripon Street, sau să citească toate cărțile din biblioteca lui D. Astăzi, metoda, tehnica, directivele spiritului, tiparele epicului social nu presupun sedimentare, încadrare, disciplinare? Intrebarea nu poate rămâne fără răspuns, nici pentru Mircea Eliade.

Răspunsul presupune mai mult decât o evoluție, o transformare. Mai citâm un ultim pasagiu pentru a înlesni reținerea acestei disponibilități eterne și universale: „Sunt zile când îmi simt creerul, inima, trupul întreg, ca o uzină stranie în care se adună substanțe vrăjmașe, culese din văzduh, din arbori, din cărți, — substanțe care sunt necontenit prefăcute, asimilate. Este un sentiment exilirant, toată această asimilare, toată această alchimie pe care o ghicesc în carnea și în creerul meu. Nu știu cum să exprim mai precis, fără nimic liric, alimentarea aceasta uriașă a întregei mele ființe. Parcă aș avea mii de guri și mii de brațe, care culeg totul, adună totul, — și transformă toate aceste substanțe, străine mie, într'un sânge și o inteligență care sunt ale mele". (Pag. 119). Mircea Eliade reacționează violent împotriva acestei asimilări, este revoltat chiar, fuge de ideile și senzațiile venite din afară, și se refugiază într'un feroce egotism. Din această stare sufletească, din această pregătire morală și intelectuală nu poate izvorî romanul.

„Șantier" rămâne o carte de gânduri, de reliefuri înalte care dau perspective ingenioase și fecunde asupra intelectului.

O carte stufoasă, plină de fapte și de idei, îmbâcsită până la asfixie. Scrisă însă fără nici o normă, mai cu seamă fără nici un scop altul decât acela de a te destăinui de a te confesa ție și cititorului. Pentru lămurirea unor stări personale, pentru depășirea unor experiențe care te apasă pe conștiință ca un trecut neguros, și deaceia ele nu mai pot zădărnici mersul. Inregistrare directă, neprelucrată, a materialului brut și inform de întâmplări; impresii, evocări, idei asimilate din cărți, fapte trăite, teorii experimentate, unele numai schițate în treacăt, fără reflexe organice.

Mircea Eliade bizuindu-se pe viețele exuberante ale oamenilor săi din „Șantier", pe fețele multiple ale acestei vieți, a încercat să dea o altă explicare romanului, o altă definiție, legându-l de „lupta unui om viu cu propriile sale gânduri, sau viața unui om între cărți și vise". (Pag. 8). Un jurnal intim, un solilocviu, un caet de notații fugare, incoherente, nu poate fi un roman. Mircea Eliade, chiar încercând să ne demonstreze sinceritatea, nu va izbuti să anarhizeze genurile literare.

1935

• • •

CUPRINSUL

I. Atitudini

Critici și scriitori . . . . . pag. 7
Tradiția în literatură . . . . . „ 19
Fenomenul Eminescu sub noui priviri critice . . . . . „ 34
Actualitatea ideilor lui Mihai Eminescu . . . . . „ 41
Nevoia unui fel de a fi . . . . . „ 56
Perspective critice . . . . . „ 63
Arta și pornografia . . . . . „ 72
Condițiile actuale ale pornografiei . . . . . „ 79
Rătăcirile criticei freudiste . . . . . „ 92

II. Termeni de comparație

In lumina unor mărturii (N. Iorga memorialist) . . . . „ 111
N. Iorga scriind istoria literaturii . . . . . „ 123
Memoriile „Maestrului'' literaturii . . . . . „ 137
E. Lovinescu falsificator al culturii românești . . . . „ 150

III. Portrete critice

Nichifor Crainic . . . . . „ 177
Ion Pillat . . . . . „ 188
Dialog sub „Scutul Minervei'' (Anexa I) . . . . . „ 201
Un mou gen literar: Monostihul. (Anexa II) . . . . . „ 203
N. I. Herescu . . . . . „ 216
N. M. Condiescu . . . . . „ 226
Petru Neagoe . . . . . „ 236
Lucian Blaga filosof al culturii . . . . . „ 247
Experiențele lui Mircea Eliade . . . . . „ 272

40

Cărți apărute în

Colecția „Universul Literar"

Victor Papilian
De dincolo de râu
nuvele
Lei 40

Virgil Carianopol
Frunzișul toamnei mele
versuri
Lei 40

Mihail Drumeș
Scrisoarea de dragoste
roman
Lei 65

Victor Popescu
Biserica Neagră
nuvele
Lei 50

Traian Lalescu
Lumină tristă
versuri
Lei 40

Al. Raicu
H r o n i c
versuri
Lei 40

Dan Botta
A l k e s t i s
dramă
Lei 60

Ion Biberi
Cercuri în apă
roman
Lei 50

Anișoara Odeanu
Fata lui Codru-Impărat
versuri
Lei 60

Radu Rosetti
Instantanee turistice
Lei 60

Alexandru Marcu
Cuvinte pentru Italia

George Voinescu
Balamuc Palace-Hotel

Ana Luca
C a n d e l ă
versuri

Radu Gyr
Corabia cu tufănici
poem

Nicolae Roșu
Critică și Sinteză

Vor apărea :

Ștefan Baciu
Viață fără de moarte
versuri

Prețul Lei 80.—

TIPOGRAFIA „UNIVERSUL"
ȘI EDITURA BUCUREȘTI

C. 10646.